Der Reim.

Von

Sigmar Mehring.

Der Reim

in seiner Entwicklung und Fortbildung.

Dargelegt

von

Sigmar Mehring.

Berlin.
Verlag von Sigmar Mehring.
1889.

Inhalt.

Geschichte des Reims.

1. Das Morgenland. Otfried. Die Minnesänger.

„In der Kunst gilt die Form alles, der Stoff gilt nichts!" sagt Heine. In der Kunst, also auch in der Poesie. Wohl ist hier unter Form nicht die äußerliche Einkleidung der Sprache allein zu verstehen, daß aber auch sie maßgebend ist und bedeutungsvoll für das ganze Kunstwerk, wird Niemand bestreiten. Gerade die Form der poetischen Sprache ist es, die uns zunächst anregt und bestrickt. Sie entfaltet sich auf zweifache Art: in der gebundenen und in der ungebundenen Rede. Die gebundene Rede ist ihrerseits wieder nach zwei Richtungen hin ausgebildet, einmal im Gleichmaß der Silben, zum andern im Gleichklang der Worte. Der Gleichklang kann als Assonanz, als Stabreim (Alliteration) oder als Reim in die Erscheinung treten.

Ueber die Entstehung des Reims, dem wir schon in indischen Schriften von sehr hohem Alter begegnen, haben wir keine geschichtlich begründete Kenntniß, doch mag eine persische Sage, die Rückert in schöner Nachdichtung wiedergiebt, der Wahrheit sehr nahe kommen:

Auf dem Sassanidenthron
  Saß der große Schah Behram.
Seines Thrones Edelstein
  War die Sklavin Dileram.
Wann mit Lust er sprach zu ihr,
  Hörte sie ihn ohne Gram.
Nachzutönen drängt' es sie
  Jedes Wort, das sie vernahm.
Wie sein Wort gemessen war,
  Maß sie ihres ebensam;
Und wie er die Rede schloß,
  Schloß sie ihre wundersam.
Dileram! so schloß er stets,
  Und stets schloß sie: Schah Behram!
Und so war der Reim entblüht,
  Wie der Held zur Huldin kam.
Darum, Perser, achten wir
  Nicht den Reim für leeren Kram.
Lied, das ohne Reime fliegt,
  Ist an beiden Schwingen lahm.

Die Liebe war die Lehrmeisterin, welche der Sklavin eingab, die Rede ihres Herrn echomäßig nachtönen zu lassen, die Liebe, die auch bei den Griechen dem verliebten Mädchen die Hand führte und den Schattenriß des Erkorenen nachzeichnen ließ als erste Regung der Malkunst. Weniger poetisch ausgedrückt lautet das: der Reim bildet das Echo solcher Worte, die uns bedeutungsvoll erscheinen, die wir uns im Gedächtniß behalten wollen, die wir also einer Wiederholung für werth erachten. Der geschichtliche Vorgänger des Reims mag wohl auch eine

Art Ghasel gewesen sein, ein Aufbau von willkürlich geordneten Sätzen, die alle nur eins gemeinsam haben: daß sie in einem gleichlautenden Schluß von einem oder mehreren Worten enden. In der hebräischen Sprache ist uns eine Menge von Beispielen dieser ältesten Form erhalten. Aus dem völlig gleichlautenden Satzende, etwa dem „rührenden" Reim vergleichbar, entwickelte sich dann in anderen geschmeidigeren Sprachen des Morgenlandes die ähnlich klingende Schlußform, der echomäßige Reim.

Da aufklärende Urkunden fehlen, so hat man natürlich alle möglichen Vermuthungen über die Herkunft des Reims aufgestellt, worüber sich schon Herder in seinem Aufsatz: „Bildung eines neuen Geschmackes in Europa" belustigt.

„Man hat über den Ursprung des Reims," schreibt er, „viel gestritten und ihn bei Nordländern und Arabern, bei Mönchen, Griechen und Römern gesucht: mich dünkt, mit unnöthiger Mühe. Man könnte über ihn das bekannte Kinderspiel mit dem Worte: „Alles, was reimen kann, reimt" spielen. Mönche reimen, Otfried reimt, die Araber reimen, Mahomed im Koran, der Engel Gabriel reimt, der alte Lamech von der Sündfluth reimte. Aber" (der Schluß ist bezeichnend für Herder) „Griechen und Römer in ihren schönsten Zeiten vermieden die Reime und suchten einen fortgehenden, höheren Wohlklang." Düntzer bemerkt hierzu: „Auch die Sinesen und Indier reimten in der ältesten Zeit. Der Reim ist wie Dichtung und Gesang allen gebildeten Völkern gemeinsam und keine zufällige Erfindung eines einzelnen Volkes."

Wie weit diese Meinung Zustimmung verdient, soll später untersucht werden. Soviel steht fest, daß sich

die Reimkunst bei den asiatischen Völkern schon in der höchsten Entwicklung befand, als sie in Deutschland aufkam und sich der Eigenart unserer Muttersprache anzupassen suchte. Es dürfte zunächst wünschenswerth sein, die Bildung der deutschen Sprache zu jener Zeit kennen zu lernen. Herder belehrt uns darüber in dem schon oben erwähnten Aufsatz also:

„Wie verschieden nämlich die Mundarten der deutschen Sprache nach den verschiedenen Volksstämmen, Zeiten und Gegenden waren, dergestalt, daß man die Gothen am Schwarzen Meer, in Italien und Spanien, die Vandalen in Pommern und Afrika, die Angeln zu Hengst und zu Wilhelm des Eroberers Zeiten nicht für eins nehmen darf, so ist doch in Allem, was wir von ihren Sprachen wissen, ihr nordisches Gewand unverkennbar. Die deutsche Sprache nämlich, zumal in rauhen Gegenden, liebt einsilbige Töne. Hart wird der Schall angestoßen, stark angeklungen, damit, so viel möglich, Alles auf einmal gesagt werde. Eine Silbe soll Alles fassen; die folgenden werden zusammengezogen und gleichsam verschlungen, so daß sie selten aushalten und kaum zwischen den Lippen als erstickte Geister schweben. Die ganze Bildung unserer Sprache, am meisten die aus dem Latein aufgenommenen Worte und Namen beweisen dies; es sind hart zusammengedrängte Laute, und was noch sonderbarer ist, mit dem Verfolg der Jahrhunderte hat sich dies Zusammendrängen der Buchstaben nicht vermindert, sondern vermehrt. Ulfilas und Otfrieds Sprache sind ungleich tönender, als wie man z. B. im vorigen Jahrhundert oder noch jetzt aus dem Munde des Volkes die Worte schreibt."

Zu der Ansicht, daß unsere Sprache in jener Zeit, von der wir nur vereinzelte Schriftdenkmäler erhalten haben, reich an Wohlklang war, stimmen auch die Aeußerungen Jacob Grimms in dem Aufsatz: „Einige Hauptsätze, die ich aus der Geschichte der deutschen Sprache gelernt habe." Jacob Grimm sagt darin:

„Da die hochdeutsche Sprache des dreizehnten Jahrhunderts edlere, reinere Formen zeigt, als unsere heutige, die des achten und neunten wiederum reinere, als des dreizehnten, endlich das Gothische des vierten und fünften noch vollkommnere: so folgt, daß die Sprache, wie sie die deutschen Völker im ersten Jahrhundert geredet haben, selbst die Gothische übertroffen haben werde." Und dann weiter: „Die Vorstellung, welche man sich von der Rohheit der Deutschen und ihrer Sprache zu Tacitus Zeiten macht, ist nichtig und sogar abgeschmackt. — — An Wohllaut, vollem, starkem und weichem, kann es gar nicht gefehlt haben, und schon die Vortrefflichkeit der Flexion mußte ihn mit sich führen. Die tiefen Laute und Diphtonge sind ihm nicht schädlich, vielmehr förderlich, denn der wahre Wohllaut ruht in dem Ebenmaß aller Laute, und unsere jetzige Sprache hat nur einen schwachen Wohllaut, weil sie zu viel a und u eingebüßt."

Eine so kernige, gedrungene Sprache, wie sie hier geschildert ist, mußte zu dem sogenannten Stabreim führen.

„Es war natürlich," schreibt Herder, „daß, wenn man Worte gegeneinander künstlich stellen wollte, dies insonderheit im Anklange bemerkt werden mußte, indem der Ausgang der Worte gern im Dunkeln blieb. Dies ist nun jenes berühmte System nordischer Alliterationen

(Annominationen), das um kein Haar unnatürlicher als der Reim ist, indem man hier nur in der Mitte oder vorn reimt. Den Alten, d. i. Griechen und Römern, waren beide Arten eines solchen Wohlklanges Uebelklänge; ähnliche Anklänge der Worte suchten sie wie den Reim zu vermeiden. Auch für die Gegenden eines besseren Klima war dieser nordische rauhe Silbentritt nicht; die spanischen Romanzen, die vielleicht nach gothischen Volksliedern geformt sind, haben jenen wilden, männlichen Jambus, der ursprünglich in Wäldern zum Jagd- und Kriegshorn tönte, fahren lassen und statt dessen langsame Trochäen in weiblichen Ausgängen mit dem zuletzt prächtig verhallenden ar gewählt. In Italiens Luft zerfloß gleichfalls der gothische und longobardische Silbenanklang in weiche und immer weichere Töne."

Man schreibt Otfried, dessen Evangelien-Harmonie aus dem neunten Jahrhundert stammt, das Verdienst zu, die bis dahin ausschließlich herrschende Alliteration durch den Reim in Deutschland abgelöst zu haben. Ob Otfried schon vereinzelte Vorbilder in seiner Muttersprache fand, oder ob er sich nach ausländischen Dichtungen richtete, darüber sind die Meinungen getheilt.

„Die Alliteration", berichtet Wilhelm Grimm in seiner „Geschichte des Reims," „war für die älteste Dichtung, die über Anhöhen hinschreitend mit kurz zugemessenen, oft formelhaften Worten die mythisch und geschichtlich umgewandelte Sage erzählte, die natürlichste Form. — Dem milden, weichen Geist Otfrieds und seiner Redseligkeit mußte sie widerstreben, und es war natürlich, daß er sich der Strophe mit dem Reim zuwendete."

Wie aber kam er dazu? Poggel, der ein sehr ausführliches Werk über die Theorie des Reims und Gleichklangs geschrieben hat, will nicht zugeben, daß der deutsche Reim fremdländischer Herkunft sei. Ihm erscheint unsere Muttersprache durchaus für den Reim zugeschnitten und auf ihn angewiesen, wie die lateinische und griechische auf den Rhythmus. Er führt das sehr geistreich, aber weniger richtig in dem Satze aus:

„Der Süden entspricht dem Lichte, das Licht dem Auge, das Auge der Einbildungskraft, die Einbildungskraft der Plastik, die Plastik dem Rhythmus. Der Norden entspricht der Dunkelheit, die Dunkelheit der Bewegung, dem Schalle, der Schall dem Ohr, das Ohr dem Gefühl, das Gefühl der Musik, die Musik dem Reim."

Poggel will damit das Fehlen des Reimklangs in der griechischen und römischen Poesie begründen, vergißt aber, daß die gleichfalls südlichen Völker Indiens und Arabiens, daß ferner Italiener und Spanier gerade die Klangwirkung in ihren Dichtungen hervorragend ausbildeten. Und mehr! Die Forschungen Wilhelm Grimms ergeben sogar, daß der Reim in der lateinischen Poesie gar nicht unbekannt war, daß er zielbewußt von Dichtern wie Lucretius, Catullus, Vergil, Horaz, Ovid und Anderen im Hexameter und Pentameter angewendet wurde. Man trifft den nach seinem ersten Verbreiter sogenannten Leoninischen Reim erst nur vereinzelt, meistens zu Anfang und Ende der Gedichte, doch schon im zehnten Jahrhundert finden sich regelmäßig gereimte Hexameter. Grimm liefert hierfür Beispiele in einer Fülle von über sechzig

Quartseiten, von denen hier nur fünf verschiedene Anwendungen des Reimes wiedergegeben seien:

Horat. Ars. poet. 38.|
sumite materiam vestris, qui scribitis aequam .....
Epist. I. 14,7
fratrem maerentis, rapto de fratre dolentis ......
Epist. II. 2,214
lusisti satis, edisti satis atque bibisti ....
Satir. I. 1,78
non satis est pulchra esse poëmata: dulcia sunto,
et quocunque volent, animum auditoris agunto .....
Satir. I. 6,45
nunc ad me redeo libertino patre natum,
quem rodunt omnes libertino patre natum .....

Wilhelm Grimms Ansicht wird auch von seinen neueren Nachfolgern getheilt, wie ein Vortrag des Gymnasiallehrers Hauschild „über die Anfänge des Reims im Lateinischen," (im December 1887 in den „Berichten des freien Hochstifts" veröffentlicht,) bekundet. Durch seine Forschungen, die sich besonders in die Werke des Tertullian vertieften, kam Hauschild zu dem Schluß, daß das „afrikanische Kirchenlatein den Anstoß zum modernen Reime gegeben." Nachdem er von Anderen auf die von lateinischen Schriftstellern mit Bewußtsein angewendeten Reimpaare, wie res et spes, verus et sincerus, sollicitando et pollicitando, fingere et pingere, ibi tuber, ibi uber, und ferner auf Wortspiele, wie potius latrocinium, quam patrocinium aufmerksam gemacht worden war, kam Hauschild darauf, zu beobachten, ob nicht auch Bei=

spiele für den reimenden Auslaut zweier Sätze aufzufinden seien, und es ließen sich denn auch bei Tertullian verschiedene derartige Stellen nachweisen.

„Aus verus et vincerus," berichtet Hauschild, „konnte nie eine reimende Poesie werden, wohl aber aus solchen Satzreimen, wie sie die älteste, und wahrscheinlich afrikanische Bibelübersetzung der Itala in ihren Zitaten bei Tertullian, Cyprian und Augustin so häufig bietet: Zitate, von denen aus dann auch die außerbiblische Ausdrucksweise dieser Kirchenlehrer beeinflußt wurde. Aus der Reaktion des Hieronymus gegen diese Erscheinung, der sie in seiner Uebersetzung der Bibel, bezw. in seiner Revision der bereits existirenden biblischen Uebersetzungen durch Aufwärmung der Alliteration wieder zu verdrängen suchte, geht einerseits nur hervor, daß der Reim der Nachfolger der absterbenden Alliteration ist, wie andererseits die Erfolglosigkeit der Hieronymianischen Klassizitätsbestrebungen zeigt, wie lebenskräftig der Reim, aus den Massen hervorgegangen, auf die Massen zurückgewirkt haben muß."

Wilhelm Scherer holt sein Urtheil aus ähnlichen Ergebnissen und entwirft in seiner Literaturgeschichte ein überaus lebendiges Bild von der Einbürgerung des Reims in Deutschland:

„Die lateinische Poesie hatte sich längst ausschließlich des Reimes bedient, die auf den Massengesang berechneten christlichen Hymnen wählten dieselbe Form. In der irischen Poesie wird sie gleichfalls gefunden. Alle romanischen Völker, Südfranzosen, Nordfranzosen, Spanier, Italiener

stehen unter ihrem Bann. Dieser klangvoll sinnerfreuende Schmuck war offenbar eine Modeform der für uns so dunklen Epoche, welche die Grundlagen des mittelalterlichen Lebens schuf. Die deutsche Dichtung konnte sich der Mode nicht entziehen. — — — Gewiß wanderten einschmeichelnde französische und italienische Melodien nach Deutschland, und deutsche Volksdichter legten ihnen deutsche Texte unter. — — — Mit solchen Melodien, Liedern und Tänzen kam der Reim. Am Oberrhein lernen wir ihn zuerst kennen, von da mag er sich ursprünglich auch verbreitet haben. Die Thatsache, daß der Reim in unserer Poesie vorhanden ist, bildet einen ebenso fortwirkenden Beweis ehemaliger romanischer Kultureinwirkung, wie die Fremdwörter, mit denen wir die Begriffe der Weinbereitung und des Häuserbaues bezeichnen und die sich ungefähr gleich lang in unserer Sprache befinden."

Anzunehmen ist jedenfalls, daß schon ein Schatz gereimter Sprüchwörter oder Lieder in der deutschen Sprache vorhanden war, als Otfried diese neue „Modeform" in seiner Evangelien-Harmonie durchgehends und gleichmäßig anwendete. Zu solchem Schluß kommt auch Wackernagel in seinem Werk über „die altdeutschen Dichter des Elsasses." Nach einer längeren Abhandlung über die Alliteration bemerkt er:

„Von der anderen Art schmückenden und zusammenhaltenden Gleichklangs, vom Reime, finden sich in diesen älteren Liedern nur noch ganz vereinzelte und theilweis zweifelhafte Spuren; doch kann die Anwendung desselben,

namentlich etwa in sprüchwörtlichen Redensarten, nicht geleugnet werden."

Auch Tacitus sagt schon: Was die Germanen im Gedächtniß behalten wollten, faßten sie in Reime. Den besten Beweis, daß Otfried deutsche Vorbilder gehabt haben muß, liefert er selbst durch die verhältnißmäßig gute Ausbildung seines Reims, der für einen allerersten Gebrauch doch zu vorgeschritten erscheint. Neben Versen wie:

Forames so thie ginoza
ouh andera straza,
then uueg, ther unsih uuente
zi eigenemo lante . . . .

Wörtlich (nach Wolff):

Fahren wir, wie die Genossen,
Auch andere Straßen,
Den Weg, der uns wende
Zum eigenen Lande . . . .

die freilich nur Anklänge bieten, welche man nicht einmal Assonanzen nennen kann, begegnet man auch schon Stellen mit vollendeten und sehr schön kingenden Wortpaarungen:

Dua thir zi giuuurti
scono furiburti.
unis horsam io zi guate:
ni hori themo muate.

Wörtlich (nach Wolff):

Thue dir zu werth
Schöne Entbehrungen.

Sei gehorsam je zu Gutem:
Nicht gehorche dem Muthe.

Es darf nicht verwundern, daß Otfrieds Reimdichtung, die, wenn sie nicht den ersten, so doch sicher einen der ersten Versuche in Deutschland bildet, noch viel Ungleichartiges und Unfertiges bietet, und man müßte eher überrascht sein, schon in der Evangelien-Harmonie so viel schön geformte Reime anzutreffen. Wie Otfried sich mit den Schwierigkeiten der neuen Kunst abfand, legt Wackernagel sehr eingehend da:

„Den Reim war er genöthigt, in freierer Weise zu behandeln, genöthigt durch die Beschaffenheit seiner Sprache, die noch in den Flexions- und Ableitungssilben zu wenig abgeschliffen war, um an buchstäblich genauen Gleichklängen so reich zu sein als die Sprache der späteren Zeit. Doch fehlte auch dieser Freiheit die begrenzende Regel nicht. Waren die Reimworte in den Vokalen verschieden, so mußten doch die Consonanten gleich sein, z. B. harto und uuorto; waren sie in den Vokalen gleich, mußten die Consonanten wenigstens einander ähnlich sein, z. B. manne und gange, liaber und niamer; daneben dann auch und in überwiegender Anzahl vollkommen genaue Reime.“

Es währte aber lange, ehe unsere deutschen Poeten so weit kamen, auf die ungenauen Klänge ganz zu verzichten und an ihre Stelle den unbedingten Reim-Gleichklang zu setzen. Noch im elften Jahrhundert muß die Assonanz für den Reim aushelfen, wie in Merigartos Weltbeschreibung:

dô ich z' Uztrihte quam,
do vand ich einin guoten man,
den vili guoten Reginpreht,
er uopte gerno allez reht;
er was ein wîsman,
sô er gote gizam.

Bald aber wuchs mit dem Emporblühen des Minnesangs die Formgewandtheit, welche dem Wortklang ein schärferes Verständniß entgegenbrachte und mit feinfühligem Geschick die echten Reime auszuwählen wußte. Wolfram von Eschenbach erlaubte sich nur selten die Freiheit eines nicht ganz klaren Reimes. Und wenn er im Titurel singt:

Got soll dir lonen, swaz ie muter ir chinde
Mit minnlichem zarte erbot, die selben triwe ich hie finde
Vil statchliche an dir, ich fröuden chranke,
Du hast mich ellendes erlazzen wol, diner wiplichen gute
ich danche.

— so ließ seine Mundart wohl den scharfen Unterschied zwischen ch und k nicht hören, der in unserer Aussprache besteht. Gottfried von Straßburg, dieser „Goethe des Mittelalters," wie ihn Johannes Scherr nennt, mied den ungenauen Reim gänzlich, und aus seinen Dichtungen kann man die für unsere deutsche Poesie maßgebende Regel herleiten:

Der Reim wird gebildet durch die phonische Uebereinstimmung aller Mit- und Selbstlauter vom Vokal einer betonten Silbe ab.

Danach richteten sich fortan alle Minnesänger mit selbstbewachter Strenge. Wilhelm Grimm sagt über diese Periode:

„In der That zeigte sich jetzt eine Reinheit des Reims, die an sich Bewunderung verdient und in solcher Vollendung nie wiederkehren wird. Konrad von Würzburg erreichte den Gipfel und schwelgte in der Geschicklichkeit, womit er den reinen Reim in allen Verschlingungen spielen ließ.“

Als kleine Probe der wirklich staunenswerthen Reimfertigkeit Konrad von Würzburgs mögen zwei kurze Strophen aus seinen „Liedern und Sprüchen“ geben.

Swâ tac er- schînen sol zwein liuten.
die ver- borgen inne liebe stunde müezen tagen.
dâ mac ver-swînen wol ein triuten:
nie der morgen minne- diebe kunde büezen klagen.
er lêret ougen weinen trîben;
sinnen wil er wünne selten borgen.
swer mêret tougen reinen wîben
minnen spil. der künne schelten morgen.

Damit ist wohl das nicht zu übertreffende Ideal eines Reimkünstlers erreicht, denn in diesen acht Zeilen reimt sich einfach Silbe auf Silbe, — mehr kann man nicht verlangen! Wie peinlich die Minnesänger in der Auswahl des Reimklangs waren, zeigt schon, daß sie sogar den **rührenden Reim**, bei dem die zusammentönenden Silben in den Lauten völlig übereinstimmen, wie in den Versen

Die vürsten twingent mit gewalt
velt steine, wazer unde walt

(aus Freydanks „Bescheidenheit") nur als Ausnahme gelten ließen. Grimm belegt das in seinen Forschungen über den Reim mit folgender Aeußerung:

„Der um die Form immer besorgte Frauenlob gebraucht den zweizeiligen rührenden Reim in seinen zahlreichen reimerfüllten Gedichten überhaupt nur in Zusammensetzungen: meisterschaft-ritterschaft, jämerlichen-unbarmeclichen, dagegen den dreifachen öfter: himelrîche-wirdeclîche-tegelîche u. s. w."

So lange die mittelhochdeutsche Mundart in der Schriftsprache vorherrschte, bis zur Zeit des Meistersanges, hielt das hochentwickelte Klanggefühl der Dichter an. Erst die so stark in den Vordergrund gerückten Aeußerlichkeiten der kunstvollen Form verschuldeten es, daß die deutsche Dichtung allmählich verflaute. Dazu führte aber nicht die von den Poeten gepflogene Aufmerksamkeit für den Gebrauch des echten Reims, sondern ihre Spielerei mit dem gekünstelten Versbau und der damit verbundenen Reimhäufung.

2. Luther. Opitz. — Klopstock. Platen.

Luther schuf mit seiner Bibelübersetzung eine neue Grundlage für die Ausbildung der deutschen Sprache. Damit änderten sich auch manche Regeln der poetischen Formen, besonders die des Reims, und man verhielt sich zunächst gegen den harmonischen Klang, welchem die Vorgänger so

hohe Beachtung geschenkt hatten, ziemlich gleichgültig. Luther selbst macht selten von der Freiheit unechter Reime Gebrauch. Es kann als Ausnahme gelten, wenn er kurze und lange Vokale zusammenklingen läßt, wie etwa in dem trefflichen, kernigen Liede:

Eine feste Burg ist unser Gott,
Er hilft uns frei aus aller Noth...

und weiter: Mit uns'rer Macht ist nichts gethan,
Es streit't für uns der rechte Mann...

Sein poetischer Zeitgenosse, Hans Sachs, achtete ebenfalls noch auf die Reinheit des Reims. Er hatte ein feines Ohr für den unvermischten Gleichklang der Wortpaare, die er gewissenhaft zusammenfügte. Den besten Beweis dafür liefert die Anwendung des gespaltenen Reims:

— — — und sprach: Ich kumb zu dr
Ey gsegn dirs Gott mein lieber Bruder...
(aus Teuffel und Landsknecht).

Hans Sachs läßt wohl auch einmal den Arzt im „Narrenschneider" sagen:

Der Narr hat dich gut aufgebleht,
Er ubet dich in Hoffnung stett.
Wie hat er dich so groß auffblasen,
Hochmütig gemacht übermaßen.....,

doch muß man sich bei der Reichhaltigkeit seiner Werke wundern, wie wenig häufig so schwache Reime bei ihm vorkommen. Weit weniger streng zeigt sich später Johann Fischart, der wohl um seiner reizenden Wortspiele willen

leicht in Versuchung kam, verwandte und ungenaue Klänge untereinander zu mischen, doch Verse, wie in seinem „Glückhaften Schiff“:

Von jenen zu erfahren bescheidt,
Was solches eylen doch bedeut...

wiederholen sich nicht oft. Aber im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts machte der Verfall der deutschen Poesie, durch Fischarts geistvolle, witzsprudelnde Satiren nur kurze Zeit aufgehalten, zusehends Fortschritte. War schon lange der Inhalt des poetischen Schaffens verflacht, so sank auch die Behandlung der Form allmählich in nachlässigster Flüchtigkeit zu stümperhaftem Flickwerk herab. Erst mit Martin Opitz sollte einigermaßen Wandlung geschaffen werden. Sein großes Verdienst war es zuvörderst, daß er die Dichtung in den Augen der Gebildeten wieder zu Ansehen brachte, nachdem die Verrohung der Form und des Ausdrucks die besser Unterrichteten der deutschen Poesie entfremdet hatte. Obgleich er richtig erkannte, daß der Dichtkunst zunächst eine Veredlung der Form noththat, und obgleich er sowohl dem Rhythmus, wie auch dem Reim viel Aufmerksamkeit zuwandte, konnte er doch, (als Schlesier), diesen wenig fördern. Mit ernstem Eifer suchte Opitz das Wesen der deutschen Prosodie zu ergründen, und nach fleißigem Studium veröffentlichte er seine Ansichten und Urtheile in dem Werke „von der deutschen Poeterey.“ Während man vor ihm den Vers nur nach Hebungen maß, führte er den Gebrauch der Jamben und Trochäen ein und wies er auf die Schönheit des geordneten Tonfalls hin. Von scharfer Beobachtung zeigt es, daß er gleich auf den Unterschied der Silbenmessung

in der deutschen und in den alten Sprachen aufmerksam machte:

„Nachmals ist auch ein jeder verß entweder ein iambicus oder trochaicus; nicht zwar das wir auf art der griechen vnnd lateiner eine gewisse grösse der sylben können inn acht nehmen, sondern das wir aus den accenten vnnd dem thone erkennen, welche sylbe hoch vnnd welche niedrig gesetzt werden soll."

Opitz Wirken wird jetzt häufig unterschätzt, weshalb wohl die Betrachtung, die Herder in dem Aufsatz „Wiederauflebung der Alten" an diesen schlesischen Dichter knüpft, hier wiederholt zu werden verdient:

„Opitzens Manier ist freilich einförmig; Dank ihm aber für diese Einförmigkeit, die den Zweck hatte, uns bei der Scansion der Silbenmaaße festzuhalten. Hätte er sich wie seine Vorgänger an der bloßen Deklamation gereimter Verse begnügt, so wäre er freilich abwechselnder worden; er hätte uns aber auch auf den Irrweg aller der Nationen geführt, die bis auf den heutigen Tag noch keine ächte Quantitat der Silben haben. Unsere Sprache gebietet gleichsam Form, mehr als irgend eine andere; die französische, die englische Sprache sind mit ihr verglichen in der Poesie formlos; denn nur Willkür und Uebereinkunft hat bei ihnen hier diese Art des Reims, dort jene Regel des Geschmacks festgestellt, die der Sprache selbst nach unbestimmt waren. Unsere Sprache strebt der schwersten, zugleich aber auch der schönsten und bestimmtesten Form nach, der Form der Alten."

Opitz' Zeitgenossen erkannten sehr schnell die erhöhte

Wirksamkeit der rhythmischen Rede und wandten nun dem Gleichmaß mehr Beachtung zu, als dem Gleichklang. Das konnte diesem natürlich kaum zum Vortheil gereichen und um so weniger, als Opitz selbst den Reimklang vermöge seiner schlesischen Mundart nicht klar erfassen konnte. In der Praxis vermengt er die verschiedensten Laute und verkettet gewohnheitsmäßig: bleiben = erlauben, versehret = bethöret, müssen = genießen, ferner: Sinnen = können, gebrochen = suchen. Witkowski, der Opitzens „Buch von der deutschen Poeterey" mit sehr verdienstvollen Erklärungen herausgab, bemerkt zu den letzten beiden Reimpaaren, daß Opitz als Schlesier „künnen" sprach und daß in seiner Rede das o in „gebrochen" mit dem „u" in „suchen" übereinstimmte, so daß ihm diese Reime nicht als falsche galten.

Aber dergleichen brachte doch für die Deutschen außerhalb Schlesiens Verwirrung. Dazu kam, daß der ursprüngliche Reimschatz durch die Einführung eines strengen Silbenmaßes ganz bedeutend geschmälert wurde, denn die große Menge von Worten, die aus zwei Längen mit nachfolgender Kürze bestehen — dem Palimbacchius — konnte weder im jambischen und trochäischen, noch im daktylischen Tonfall verwendet werden.

Hans Sachs zum Beispiel, bei dem auch noch die Zeilen:

> Mit großer angst, müh und arbeit
> O Herr vergib mir meine thorheit

einen echten Reim auf beit und heit ergaben, durfte Worte, wie

„umschawen, — angreiffen, — Weinzecher, —
aufsetzen, — schalkhaftig, — mitleidig"

sehr gut ans Versende setzen, weil er darauf

„Frawen, — pfeiffen, — Ehebrecher, —
letzen, — saftig, — neidig"

folgen lassen konnte, wogegen der seit Opitz eingeführte Rhythmus derartige Worte kaum innerhalb des Verses, nie aber als Reim am Schluß einer Zeile zuließ. Was man auf der einen Seite an Reimwörtern einbüßte, ergänzte man auf der andern durch Ausdehnung der Wortpaarungen auf Klangsilben mit scheinbar ähnlichen Tonlauten. Je höher der Flug der Poeten stieg, je umfassender, vielseitiger die Ideen waren, welche die deutsche Poesie in ihr Bereich zog, desto mehr wuchs das Bedürfniß nach Erweiterung des an sich beschränkten Reimgebietes, und so beobachten wir, wie gerade, je näher das klassische Zeitalter der deutschen Dichtkunst heranrückt, die Abweichungen von der vollendeten Reimform immer größer werden.

Wenn Opitz in seinen Reimen ö mit e und selbst mit ä, ü mit i, eu mit ei, lange Vokale mit kurzen verband, so lag das wie Platen meint und Witkowski auch erwähnte, an der schlechten Aussprache des schlesischen Dichters. Die Ansicht hat vielleicht ihre Berechtigung, denn selbst dem gebildeten Schlesier unserr Zeit fällt es noch schwer, diese Laute in der Rede auseinander zu halten. Wunderbar aber bleibt es nach dieser Auslegung, daß Opitz' Reimweise auch beibehalten, wurde von Dichtern anderer Gegenden, deren Volkssprache sehr wohl die im schlesischen Dialekt verschwommenen Vokale unterschied, von Dichtern, die es

mit der Pflege der Muttersprache ernst meinten und auch den Reimklang als wichtiges Ausdrucksmittel der poetischen Rede nicht unterschätzten. Opitz stellte die von ihm auch befolgte Reimregel auf:

„Gleichfalls begehet man einen fehler, wann in dem rythmo foeminino die letzte sylbe des einen verses ein t, des andern ein d hat; weil t harte vnd d gelinde außgesprochen wird. Vnd letzlich wird der reim auch falsch, wann in dem einen Verse das letzte wort einen doppelten consonantem; vnd das in dem andern einen einfachen hat; als: wann der eine Verß sich auff das wort harren; der andere auff das wort verwahren, oder der eine auff rasen, der andere auf gleichermaßen endete.“

Dieser Bedingung des schlesischen Dichters, die er allerdings selbst wenig achtete, folgen meistens noch Gleim, Gellert, Lessing, Bürger und viele ihrer Zeitgenossen, während spätere Dichter die Reimfreiheit noch erweitern und unbekümmert um die Anforderungen des Klanggefühls auch solche Worte, die durch harte und weiche Konsonanten lautlich getrennt sind, zusammenkoppeln. Wenn wir bei Wieland im Oberon (Gesang 6, Vers 54) die Stelle finden:

— — — So neben einem Mann
. . . . mit Gicht und Stein beladen
Durch's Leben wie durch einen Sumpf zu waten ....

und bei Voß im Drescherlied:

Weizen, Gerste, Roggen
Stand in langen Hocken ....

so sind das bei diesen Dichtern noch Ausnahmen, die als Flüchtigkeitsfehler gelten können. Bald aber bürgern sich

solche Anklänge mehr und mehr ein, und nicht mehr selten sind Strophen wie:

So glühet fröhlich heute,
Seid recht von Herzen Eins,
Auf, trinkt erneuter Freude
Dies Glas des echten Weins.

oder: Und wie ich stieg, zog von dem Fluß der Wiesen
Ein Nebel sich in Streifen sacht empor.
Er wich und wechselte, mich zu umfließen....

oder: Göttern kann man nicht vergelten;
Schön ist's, ihnen gleich zu sein.
Gram und Armuth soll sich melden,
Mit den Frohen sich erfreu'n.

Noch größere Abweichungen zeigt Goethe in Gretchens Worten:

Ach neige
Du Schmerzensreiche....

oder am Schluß des zweiten Theils von Faust:

Werde jeder beff're Sinn
Dir zum Dienst erbötig;
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin bleibe gnädig.

Solche Stellen, die an den Gleichklang nur sehr entfernt erinnern, finden sich häufig und dürfen daher nicht als flüchtige Ausnahmen gelten. Schiller verzichtet aber auch noch auf diese Form losen Zusammenhangs, wenn er wie in der „Resignation“ reimt:

Hier, spricht man, warten Schrecken auf den Bösen
Und Freuden auf den Redlichen.

Des Herzens Krümmen werdest du entblößen,
Der Vorsicht Räthsel werdest du mir lösen
Und Rechnung halten mit dem Leidenden.

oder in den „Künstlern“:

Der Weisen Weisestes, der Milden Milde,
Der Starken Kraft, der Edlen Grazie
Vermählet ihr in einem Bilde
Und stellet es in eine Glorie.

Anders steht es dagegen mit Schillers Reimeigenthümlichkeit in den Wortpaarungen von „Menschen = Wünschen“ (Leichenphantasie), „Orgelton = nun“ (Laura am Klavier) „wimmert = dämmert“, „Schöne = Miene“, „Scene = Bühne“ (Melancholie an Laura), denn hier wurde der schwäbische Dichter durch seine Mundart verführt.

„Vor **m** und **n**,“ sagt Daniel Sanders, „setzt der Schwabe **e** für **i** und **ü**, **o** für **u**,“ und damit begründet Sanders auch Goethesche Reime: „hin = schön“, „Ruhebett = Schritt = mit“, „Willkommen = summen“, wie auch den Heineschen Reim „Punsch ein = Mondschein“ und ähnliche.

Ein Spottvers A. W. von Schlegels bezieht sich darauf, er giebt folgendes

Kennzeichen.

Wenn Jemand „Schoße“ reimt auf „Rose“,
Auf „Menschen“ „wünschen“, und in Prose
Und Versen schillert, Freunde, wisst,
Daſs seine Heimath Schwaben ist.

Jedenfalls erkennt man den großen Einfluß der

mundartlichen Aussprache, dem sich unsere Dichterheroen ebensowenig entziehen konnten, wie weiland Opitz von Boberfeld. Es wird auf das Verhältniß der Aussprache zum Reim später noch zurückgegriffen werden.

Schillers reifere Gedichte sind allerdings frei von solcher Schrankenlosigkeit, doch finden sich in seinen besten Gedichten, hart neben Stellen, in welchen gerade der Reim zu besonderen Tonwirkungen verwerthet wird, sehr geringschätzig behandelte Klangverbindungen. So im „Siegesfest“:

Rauch ist alles ird'sche Wesen;
Wie des Dampfes Säule weht,
Schwinden alle Erdengrößen,

so in der „Bürgschaft“:

Und von der unendlichen Mühe
Ermattet sinken die Kniee

und in manchen anderen Dichtungen, darunter auch Wortpaarungen, wie Zierde — Würde, Röthe — Städte Kette und dergleichen in der „Glocke“.

Aber eine noch größere Gefahr, als die der Regellosigkeit in der Behandlung des Gleichklanges, brachte Klopstock, der das Fortbestehen des Reims überhaupt in Frage stellte. Als er in seinen glücklichen Nachahmungen antiker Rhythmen offenbarte, wie bildungsreich und biegsam die neuhochdeutsche Sprache sei, wie ausdrucksvoll und mannigfaltig ihre Formen, da glaubte man, der Reim sei ganz überflüssig und dem Geist unserer Sprache zuwider. Bezeichnend dafür ist die Ode Klopstocks in alkäischen Strophen an seinen Meinungsgenossen Johann Heinrich Voß:

Zween gute Geister hatten Mäonides
Und Maro's Sprachen, Wohlklang und Silbenmaß.
Die Dichter wallten, in der Obhut
Sichrer, den Weg bis zu uns herunter.

Die spätern Sprachen haben des Klangs noch wohl;
Doch auch des Silbenmaßes? Statt dessen ist
In sie ein böser Geist, mit plumpem
Wörtergepolter, der Reim, gefahren.

Red' ist der Wohlklang, Rede das Silbenmaß;
Allein des Reimes schmetternder Trommelschlag,
Was der? was sagt uns sein Gewirbel,
Lärmend und lärmend mit Gleichgetöne?
— — — — — — — — — — —

So weit, wie Maro kam und Mäonides
Mit Liedertanze, kämen mit ihrem Reim
Die Neuern? unter seinem Schutze
Sichrer im Gange, da ganz hinunter?
— — — — — — — — — — —

Und Voß selbst verspottet in gesuchten Reimen die Formenkünstler, die dem Gleichklang höheren Werth beilegen, als dem Rhythmus. Ein sehr gewandt und lustig gereimtes Lied beginnt mit der Strophe:

Getrieben von der grausen Reimsucht
Irrst du umher und träumst voll Angst,
Gleich wie ein Bär, der Honigseim sucht,
Bis du den neuen Reim erlangst.

und schließt nach einer Reihe bizarr gereimter Verse:

Oft statt Apollons treibt dich Amor,
Daß du, ein Herold Cyprias,
Des jungen Herrn und seiner Dam' Ohr
Sanft kitzelst durch sinnreichen Spaß.

Durch Klopstock, Voß und Herder hielt man den Beweis erbracht, daß unsere heimische Dichtkunst die Aeußerlichkeit des Reimes entbehren könne, daß allein der Rhythmus in seinen reichen und stets erweiterungsfähigen Spielarten ernster Pflege würdig sei. Dichtern, die gleichwohl die Beibehaltung des Reimes zu vertheidigen suchten, wurde in kräftigen Angriffen begegnet. Davon geben die oben auszugsweise mitgetheilten Gedichte Zeugniß, und den Führern thaten es die Anhänger gleich. So wendet sich auch der witzige schwäbische Dichter Karl Friedrich Drollinger gegen diese Kunst:

O möchte doch ein deutsches Ohr
Sich von dem Schellenklang entwöhnen!
Die Zürcher-Mahler gehn uns vor
Und wagen sich mit freyen Tönen
Vor unsrer Musen eckeln Chor.
Selbst Gottsched hat es jüngst gewagt,
Ein Mann, den Phöbus kennt und liebet.
Doch was mich inniglich betrübet:
Der Beyfall bleibt ihm noch versagt.

Satirisch aufgefaßt könnten diese Verse als die schönste Verspottung auf die Gegner des Reimes gelten. Wir hören daraus, daß zu ihnen auch Gottsched gehört. Dieser selbstgefällige Kritiker des vorigen Jahrhunderts eiferte gleichfalls für blinde Nachahmung der antiken Formen, was ihn — den Professor der Logik — nicht abhielt, in

seinen „Vorübungen der lateinischen und deutschen Dichtkunst“ anzurathen: „Wer noch deutsche Hexameter machen will, der bemühe sich entweder, sie so schön und wohlklingend zu machen als die lateinischen, oder man gebe ihnen wenigstens Reime, daß sie doch auf eine Art ins Ohr fallen.“ Dabei hatte Gottsched in früheren Schriften selbst den reimlosen Hexameter empfohlen. Von solcher Geschmacksverwirrung wurden auch klare Geister angesteckt, die sich dem Zauber des antiken Odenschwungs nicht entziehen konnten. Rabener hat den Reimliebhabern eine lange Satire gewidmet und ergeht sich in manchen Spöttereien über die Unnatur des gereimten Ausdrucks, bis er zu dem Zuruf kommt:

Der Reim? Wie? Dieser Zwang, der das Gedicht entseelet?
— — — — — — Ein Henker, der uns quälet,
Der Ordnung und Verstand auf seine Folter streckt,
Der Wörter radebrecht, dem Dichter Angst erweckt,
Der Wahrheit und Natur in schwere Fesseln schmiedet.

Freilich muß man sich auf Rabeners Seite stellen, wenn es sich um den Reim handelt, der nur Zwang und keine Kunst verräth. Aber die schlechten Reime sind nicht die Fehler der Form, sondern die Fehler der Formenden. Wer seine geistigen Schöpfungen in ein künstlerisches Gewand kleiden will, der muß auch die technische Anordnung verstehen, und mehr: er muß sie mit leichter Hand, spielend, treffen können. Deshalb ist es ebenso kläglich, wenn ein Dichter zum Knecht der Form wird und gezwungen ist, nach ihren Forderungen seine Gedanken zu modeln, als es das Schönheitsgefühl verletzt, wenn

der Poet seine Form knechtet, das heißt: sie so verstümmelt, daß, sie ihre hergebrachte Bestimmung aufgebend, seiner augenblicklichen Laune sich anpaßt.

Der hochentwickelte ästhetische Geschmack Lessings erkannte auch, wer in dem Streit für und wider den Reim zu unterstützen sei. Im vierzehnten seiner „Briefe aus dem zweiten Theile der Schriften“ giebt Lessing seine Ansicht unzweifelhaft kund, als man um sein Urtheil in der litterarischen Streitfrage bat.

„Zeuge ich nicht schon selbst wider mich?“ ruft er aus. „Ich, der ich mir noch nie einen reimlosen Vers habe abgewinnen können? ich, dem es schwerer fallen würde, den Reim überall zu vermeiden, als ihn zu suchen? Hören Sie also, was ungefähr meine Gedanken wären. Es scheint mir, daß diejenigen, welche gegen den Reim unerbittlich sind, sich vielleicht an ihm rächen wollen, weil er ihnen niemals hat zu Willen sein wollen. Ein kindisches Geklimper nennen sie ihn mit einer verächtlichen Miene. Gleich als ob der kitzelnde, wiederkommende Schall das einzige wäre, warum man ihn beibehalten solle. Rechnen Sie das Vergnügen, welches aus der Betrachtung der glücklich überstiegenen Schwierigkeit entsteht, für nichts? Ist es kein Verdienst, sich von dem Reime nicht fortreißen zu lassen, sondern ihn, als ein geschickter Spieler den unglücklichen Würfen, durch geschickte Wendungen eine so nothwendige Stelle anzuweisen, daß man glauben muß, unmöglich könne ein ander Wort anstatt seiner stehen? Zweifelt man aber an der Möglichkeit dieser Anwendung, so verräth man nichts,

als seine Schwäche in der Sprache und die Armuth an glücklichen Veränderungen. Haller, Hagedorn, Gellert, Uz zeigen genugsam, daß man über den Reim herrschen und ihm das vollkommene Ansehen der Natur geben könne. Die Schwierigkeit ist mehr ein Lob für ihn, als ein Grund ihn abzuschaffen. — — Und also, mein Herr, schließen Sie wohl, daß ich ganz und gar wider die reimlosen Dichter bin? Nein, sondern ich dringe auch hier nur auf eine republikanische Freiheit, die ich überall einführen würde, wenn ich könnte. Den Reim für ein nothwendiges Stück der deutschen Dichtkunst halten, heißt einen sehr gothischen Geschmack verrathen. Läugnen aber, daß die Reime oft eine dem Dichter und Leser vortheilhafte Schönheit seyn können, und es aus keinem andern Grunde läugnen, als weil die Griechen und Römer sich ihrer nicht bedient haben, heißt das Beispiel der Alten mißbrauchen. Man lasse einem Dichter die Wahl. Ist sein Feuer anhaltend genug, daß es unter den Schwierigkeiten des Reims nicht erstickt, so reime er. Verliert sich die Hitze seines Geistes während der Ausarbeitung, so reime er nicht. — . . . . . Es ist schwer zu sagen, welche (Dichter) den Vorzug verdienen. Sie sind beide groß, und beide unterscheiden sich unendlich von den mittelmäßigen Köpfen, welchen weder die Reime eine Gelegenheit zur fleißigen Ausarbeitung, noch die abgeschafften Reime eine Gelegenheit desto feuriger zu bleiben sind."

Dieses Bekenntniß ist um so bedeutsamer, als der Streit um die Berechtigung des Reims damals ein außerordentlich heftiger war. Wie energisch Lessing in

diesem Kampfe Stellung nahm, lernt man erst aus der satirischen Wendung kennen, mit der er den eben mitgetheilten Brief einleitete:

„Wahrhaftig, mein Herr, Sie haben Lust, mich zu versuchen und mir einen üblen Streich zu spielen. Würden Sie wohl sonst von einem armen Schriftsteller, der sich von Leipzigern und Schweizern umringt sieht, ein offenherziges Bekenntniß von dem Reime fordern? Welche soll ich vor den Kopf stoßen? Welcher Spöttereien soll ich mich aussetzen? Mit minderer Gefahr kann ein heimlicher Anhänger des Prätendenten mitten in London seine wahren Gesinnungen gegen das jetzt regierende Haus verrathen! — —"

Das ist echt Lessingscher Spott, der die Gegner schärfer trifft, als lange ästhetische Abhandlungen. Die „republikanische Freiheit" in der Wahl und Verwerfung des Reims, für die Lessing eintrat, erwarb sich denn auch die Anerkennung unserer bedeutendsten Dichter. Sie bedienten sich bald des antiken Versmaßes, bald des modernen Gleichklangs, je nach der Beschaffenheit des Stoffes, welchen sie wählten. Goethe hat in seinem Faust die Vereinigung der griechischen Kunststrophe mit der deutschen Reimform in lebendiger Anschaulichkeit dargestellt:

Helena.

Vielfache Wunder seh' ich, hör' ich an.
Erstaunen trifft mich, fragen möcht' ich viel.
Doch wünscht' ich Unterricht, warum die Rede
Des Manns mir seltsam klang, seltsam und freundlich:
Ein Ton scheint sich dem andern zu bequemen,

Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

Faust.

Gefällt dir schon die Sprechart unsrer Völker,
O, so gewiß entzückt auch der Gesang,
Befriedigt Ohr und Sinn im tiefsten Grunde.
Doch ist am sichersten, wir üben's gleich;
Die Wechselrede lockt es, ruft's hervor.

Helena.

So sage denn, wie sprech' ich auch so schön?

Faust.

Das ist gar leicht, es muß vom Herzen gehn.
Und wenn die Brust von Sehnsucht überfließt,
Man sieht sich um und fragt —

Helena.

Wer mitgenießt.

Faust.

Nun schaut der Geist nicht vorwärts, nicht zurück,
Die Gegenwart allein —

Helena.

Ist unser Glück.

Faust.

Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;
Bestätigung, wer giebt sie?

Helena.

Meine Hand.

— Es verdient, hervorgehoben zu werden, daß auch Herder, welcher die reimlosen antiken Strophen, wie überhaupt den ungereimten Vers meisterhaft behandelte,

dennoch unter gewissen Voraussetzungen für den deutschen Reim eintrat. „Den Reim lasse ich unsrer Poesie nicht nehmen," sagte er in der 7. Sammlung seiner „Briefe zur Beförderung der Humanität" und spricht dann von verschiedenen Fällen, für die der Reim sich ganz besonders eigne: „Denksprüche fürs Volk klingen in Reimen prächtig. — — Wohlgereimte Sentenzen sind Machtsprüche; sie tragen im Reim das Siegel der ewigen Wahrheit. Vom Anfange der Welt an hat man Räthsel und Denksprüche gereimt." Und weiter: „Es giebt mehrere Gattungen von angenehmer Conversationspoesie, die ohne Reime nichts sind. Der gesuchte, sowie der ungesuchte, der versteckte, sowie der klingende Reim sind in ihnen kunstmäßig geordnet. Man sollte sie Arabesken nennen, denn eben auch den Arabern galt der Reim für ein Siegel des vollendeten Ausdrucks."

Durch solch gewichtige Urtheile wurde der tönende Gleichklang in allen seinen Abstufungen für die deutsche Dichtung gerettet.

Geistvoll und treffend begründet Schopenhauer die Macht des Reims in der Verbindung mit dem Rhythmus. Das dritte Buch des zweiten Bandes der „Welt als Wille und Vorstellung," welches über „die Platonische Idee: das Objekt der Kunst" handelt, enthält folgende bemerkenswerthe Auslegung des Reizes poetischer Formen:

„Ein ganz besonderes Hülfsmittel der Poesie sind Rhythmus und Reim. Von ihrer unglaublich mächtigen Wirkung weiß ich keine andere Erklärung zu geben, als daß unsere an die Zeit wesentlich gebundenen Vorstellungskräfte hiedurch eine Eigenthümlichkeit erhalten haben,

vermöge welcher wir jedem regelmäßig wiederkehrenden Geräusch innerlich folgen und gleichsam mit einstimmen. Dadurch werden nun Rhythmus und Reim theils ein Bindemittel unserer Aufmerksamkeit, indem wir williger dem Vortrag folgen, theils entsteht durch sie in uns ein blindes, allem Vorurtheil vorhergängiges Einstimmen in das Vorgetragene, wodurch dieses eine gewisse emphatische, von allen Gründen unabhängige Ueberzeugungskraft enthält."

Schopenhauer bekundet damit, daß die Kraft der Wahrscheinlichkeit, durch die uns die Gebilde der Poesie als Erscheinungen der Wirklichkeit entgegentreten und mit hinreißen, zum großen Theil auf der gesetzmäßigen, also Vertrauen erweckenden Folge der poetischen Formen beruht. Das ist ein nicht zu unterschätzendes Urtheil über die Wichtigkeit des Reims, wie des Rhythmus.

Der Sieg des Reims war kein voller, denn er eroberte sich nicht alle Gebiete, die er bisher beherrscht hatte, zurück. In der lyrischen Poesie kehrte man von dem kunstvollen Rhythmus der Griechen und Römer wieder zum einfacheren Versmaß und vermittelte durch den Wohllaut des Klangs die verschiedensten Stimmungen und Empfindungen, aber in der Epik behielt der Hexameter die führende Rolle — selbst, nachdem Wieland mit seinen reizenden Erzählungen in Reimen den schönsten Erfolg erzielt hatte. Fast gänzlich aber verschwand der Reim in der dramatischen Dichtung. Und hier war es gerade Lessing, den wir eben erst als Vertheidiger des Reims kennen gelernt hatten, der — ein Gegner des in seiner deutschen Nachahmung langweiligen Alexandriners — den

Blankvers, den fünffüßigen ungereimten Jambus, einführte. Von Opitz und Gryphius hatte man bis zu Goethes Jugend, in welche Zeit „Die Laune des Verliebten" und „Die Mitschuldigen" fallen, von der Bühne herab in Lust- und Trauerspielen den eintönigen Alexandriner gehört. Mit ihm wich der Reim von der Bühne, und abgesehen von der Oper, die nur stümperhafte Textleistungen bot und meistentheils noch bietet, benutzten unsere Poeten die Klangwirkung für das Drama nur in recht seltenen Ausnahmen. Auf der Bühne selbst haben sich von gereimten Stücken deutscher Dichter nur der „Faust" und „Wallensteins Lager" erhalten.

Die Rettung des Reims für die lyrische Dichtung förderte diesen zunächst in seiner Verwerthung als sprachliches Klangmittel, die Ausbildung der Klangreinheit fand aber keine Beachtung. Trotzdem man den tönenden Versen immer neue Reize abgewann und mit ihnen herrliche, bis dahin ungeahnte Wirkungen erzielte, behandelte man die Gesetze der Wortpaarung immer noch oberflächlich. Erst Platen setzte die ganze Kraft seines poetischen Schaffens daran, um auf die Reinhaltung des Gleichklangs aufmerksam zu machen und darzulegen, daß die Verbindung ungenauer Reime unzulässig und unkünstlerisch sei. In seinen eignen Dichtungen pflegte er den edlen, echten Reim mit einer Gewissenhaftigkeit, wie vor und nach ihm bis heute kein anderer neuhochdeutscher Dichter. Die großen Lyriker, die ihm folgten, konnten aber doch nicht die logischen Forderungen Platens achtlos umgehen, sie mußten vom rein künstlerischen Standpunkte aus seiner Ansicht recht geben und so wurden denn

die fast zur Willkür ausgearteten Reimfreiheiten mehr und mehr begrenzt. Das ist ein Erfolg, der vielleicht bald zum vollen Siege der Platenschen These führen wird.

Es darf nicht geleugnet werden, daß allerdings eine hohe Meisterschaft und unumschränkte Beherrschung der Form nöthig ist, um namentlich in längeren, tiefer angelegten Werken Abweichungen vom echten Reim zu meiden, ohne doch den poetischen Schwung zu mindern. Das zeigt der schärfste Verfechter des reinen Klangs, Platen selbst, da auch in seinen Werken hin und wieder unechte Reime mit unterlaufen. Abgesehen von den „Gelegenheitsgedichten," in denen er sich alle Freiheiten gestattet, die er bei der höheren Poesie bekämpft, bringen von seinen ernst zu nehmenden Werken „der romantische Oedipus" die Reime „verrucht=Zucht," „verrucht=Eifersucht", ferner das Gedicht „Legende" den Reim „jach=zusammenbrach," „Warschaus Fall" den Reim „Joch=Lebehoch", ein Lied aus dem Jahre 1818: „Serenaden=nahten", eins aus dem Jahre 1820: „verdüstern=flüstern", das Gedicht „Resignation" die Paarung „wach=darnach", das Lied „die beiden Rosen" die Reime: „brüstet=ausgerüstet=verwüstet", ähnlich das 84. Sonett: „Düstern=Rüstern=flüstern", das Frühlingslied: „Herz=Erz=Scherz", die Ballade „Colombos Geist": „Wüste=Küste", der „Gesang der Polen": „müßig=flüssig." In den Ghaselen findet sich neben drei Reimen auf „Erde" die Verbindung „Schwerte," neben sechs auf „Tanze" der Reim „Franse", neben sieben auf „Rüste": „Wüste". Das sind kleine Unebenheiten, die in ihrer verschwindenden Ausnahme nur als Beweis gelten für die sonst vorherrschende, tadellose Glätte der Platenschen Formen.

Man muß allerdings zugeben, daß Platen in der Peinlichkeit seiner Reimpaarung zu weit ging und sich oft genug Einschränkungen auferlegte, die durch keine Klangregel zu rechtfertigen sind. So pflegte er bei der Verbindung von Reimworten nicht nur zu erwägen, ob sie in der Tönung übereinstimmen, sondern suchte sich auch mit Eifer solche Worte heraus, die ihm in der Schrift gleichmäßig vor Augen traten. Daß und warum diese Bemühung zwecklos ist, wird hier noch ausführlich zur Sprache kommen. Unsere Dichter sollen nur auf das tönende Wort alle Sorgfalt verwenden.

Je aufmerksamer wir uns einer reinen, dialektfreien Aussprache befleißigen, je mehr wir den Unterschied ähnlich klingender Laute beim Reden herausheben, desto größer wird die Pflicht der Poeten, diesen Unterschied auch im Reim beachten und gelten zu lassen.

Die Stellung des Reims bei unseren Dichtern.

1. Der Reim bei den Lyrikern.

a) Von Gellert bis Goethe.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, wie — unabhängig von der Entwicklung der Klangreinheit — die Bedeutung des Reimklangs, als eines der wirksamsten lyrischen Ausdrucksmittel, trotz Klopstock und Herder stieg und Macht gewann. Schon vor und neben diesen beiden Meistern rhythmischer Kunst suchten andere Dichter mit mehr oder weniger Glück den Reim der deutschen Poesie zu erhalten.

Aus seinen Zeitgenossen, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts, ragt Gellert hervor, sowohl durch seine ganze dichterische Veranlagung, als auch durch seine Fertigkeit im Reimen. Man merkt der Satzstellung nicht den geringsten Zwang an. Gellert sagt nichts um des Reimes willen, wobei ihm allerdings die ungeregelte Ausdehnung seiner Verse, nach Art Lafontaines, zu Hülfe kommt. Mit Ausnahme des häufig vorkommenden Ausdrucks „red'te", worauf er „hätte" reimt, sehen wir in seinen Versklängen nichts Auffälliges, aber das ist auch das höchste Ziel, das Gellert erreicht. Seine Reime sind

schlicht und verhältnißmäßig glatt, besondere Wirkungen weiß er noch nicht damit zu erzielen.

Auch Gleim kam in der Reimkunst nicht weiter, nur stellte er sich dadurch eine schwierigere Aufgabe, daß er seine Gedichte in Strophen gliederte (was Gellert nur in seinen Geistlichen Liedern befolgte). Bei Gleim ist bemerkenswerth, daß er den stumpfen (männlichen) Reim mit Vorliebe anwendet, viele seiner Lieder schließen die klingenden (weiblichen) Endungen der Reimzeilen gänzlich aus. Lessing erwähnt das in seinem „Vorbericht zu den preußischen Kriegsliedern“:

„Auch seine (Gleims) Art zu reimen und jede Zeile mit einer männlichen Silbe zu schließen, ist alt. In seinen Liedern aber erhält sie noch diesen Vorzug, daß man in dem durchgängig männlichen Reime etwas dem kurzen Absetzen der kriegerischen Trommete ähnliches zu hören glaubt.“

Mit Lessing nehmen viele Aesthetiker an, daß der einsilbige Versschluß dem Gedichte ein kerniges, kraftvolles Ansehen gebe. Bürgers „Lied vom braven Mann“ und „Männerkeuschheit“ tragen diesen Charakter, dagegen zeigt Goethe im „Erlkönig“, im „Fischer“, und vor allem in seinem „Lied an den Mond“, daß man mit ausschließlich stumpfen Reimen auch ganz eigenartig weiche Empfindungen wecken kann.

Lessing wußte dem Versklang einen neuen Reiz abzugewinnen und gleichzeitig in überaus geschickter Weise den geringen Umfang seines Reimschatzes zu verdecken. Wie er nämlich schon in seiner Prosa durch die Wiederholung eines bedeutungsvollen Worts oder eines ganzen

Satzes das Aufrollen seiner Gedanken belebt und kräftigt, so setzt er in seinen Gedichten an Stelle des Reims Wortwiederholungen, die — mit feinfühliger Berechnung ausgewählt — sich meist sehr wirksam und anmuthig ausnehmen. In dem Liede: „Die schlafende Laura“ erzählt der Dichter:

Sie schlief, und weit und breit
Erschallten keine Nachtigallen,
Aus weiser Furchtsamkeit,
Ihr minder zu gefallen,
Als ihr der Schlaf gefiel,
Als ihr der Traum gefiel,
Den sie vielleicht jetzt träumte,
Von dem, ich hoff' es, träumte,
Der staunend bei ihr stand
Und viel zu viel empfand,
Um deutlich zu empfinden,
Um noch es zu empfinden,
Wie viel er da empfand.

In seinen Epigrammen kehrt diese Eigenheit besonders häufig wieder, und stets trägt sie zur Erhöhung des überraschenden Eindrucks bei. Nur drei Beispiele mögen dies bestätigen:

I.

Mit dir und über dich zu lachen,
Soll ich ein Sinngedichte machen?
Gut, daß du ohne Müh' kannst lachen,
So will ich's sonder Einfall machen.

II.

Hier liegt er nun der kleine Pavian,

Der uns so manches nachgethan!
Ich wette, was er jetzt gethan,
Thun wir ihm alle nach, dem lieben Pavian.

III.

Der Vater reimt und suchet allen,
Nicht wenig Kennern zu gefallen.
Die Tochter buhlt: o! straft sie nicht!
Das gute Kind will allen,
Wie ihres Vaters Reim, gefallen.

Einen ausgedehnteren Gebrauch vom Reim macht Wieland in seinen Dichtungen. Er bringt den Klang schon mannigfaltiger zur Geltung, doch scheint er sich noch nicht bewußt zu sein, daß der Reim je nach der Wahl hellerer oder tieferer Vokale, kräftiger oder weicher Consonanten, bestimmte Empfindungen stärker beleuchten kann. Wieland weist dem Reim daher noch keine führende Rolle zu, der Dichter begnügt sich mit der Bevorzugung der gedehnten Reimsilben, die er oft in schönem Wechsel der Vokale durcheinanderschlingt. Anmuthend und leicht klingt die Schilderung der Rezia als Braut in Wielands Oberon (Gesang 5, Vers 18):

Das Feuer, das aus ihren Augen strahlt,
Die Ungeduld, das lauschende Verlangen,
Das ihre Lippen schwellt und ihre zarten Wangen
Mit ungewohntem Purpur malt,
Setzt ihre Jungfrau'n in Erstaunen.
Ist dies die widerspenst'ge Braut
(Beginnen sie einander zuzuraunen)
Der gestern noch so sehr vor diesem Tag gegraut?

Formenschönheit ist dieser Strophe wie den meisten Versen Wielands nicht abzusprechen. Ganz anders aber meistert Bürger die Form. Rhythmus, Alliteration und Schallnachahmung (Onomatopöie) macht er sich dienstbar, um den Hörer zu packen, vorzüglich versteht er es, mit dem Reim zu bestechen. Der Schlußklang genügt ihm nicht, er erweitert ihn zum Mittel- und Binnenreim:

Was klang dort für Gesang und Klang?
Was flatterten die Raben?
Horch Glockenklang! Horch Todtensang:
„Laßt uns den Leib begraben!“

(Lenore.)

Bürger findet auch schon seltene Reime, welche die Situation malen:

Der Wild- und Rheingraf stieß ins Horn:
„Hallo, hallo zu Fuß und Roß!“
Sein Hengst erhob sich wiehernd vorn,
Lautrasselnd stürzt ihm nach der Troß;
Laut klifft und klafft es, frei vom Koppel,
Durch Korn und Dorn, durch Haid' und Stoppel.

(Der wilde Jäger.)

Wie in dieser Strophe das knorrige o, läßt er in der „Nachfeier der Venus“ die weichen Laute vorherrschen:

Schmelzend flötet Philomele
Tief im dunklen Pappelhain.
Liebe tönt aus ihrer Seele;
Klage kann ihr Lied nicht sein.

Die von ihm fleißig geübte Tonmalerei ist fast immer wirksam, nur übertrieb er mitunter und künstelte die Naturlaute bis zur Geschmacklosigkeit. Schiller tadelt

das in seiner Besprechung von Bürgers Gedichten mit scharfen Worten:

„Es konnte uns eben darum auch nicht sehr angenehm überraschen, als wir in dieser Gedichtsammlung, einem Unternehmen reiferer Jahre, sowohl ganze Gedichte, als einzelne Stellen und Ausdrücke wiederfanden (das Klinglingling, Hopp, Hopp, Hopp, Huhu, Sasa, Trallyrum larum u. dgl. m. nicht zu vergessen), welche nur die poetische Kindheit ihres Verfassers entschuldigen und der zweideutige Beifall des großen Haufens so lange durchbringen konnte.“

Angesichts mancher ähnlichen Versuche in unseren Tagen verdient dieses Urtheil des großen Poeten recht vernehmbar wiederholt zu werden.

Schiller hatte eine sehr ernste Auffassung von der Reimkunst, wie schon aus seinen kritischen Aeußerungen hervorgeht. Gleichwohl schenkt er dem Reim an sich in seinen Gedichten wenig Beachtung und vermittelt seine poetischen Bilder mehr durch den rhythmischen Silbenfall und die meisterhafte Plastik seiner sprachlichen Wendungen. Aber er ist auch um den bezeichnenden Klang nicht verlegen, wenn es ihm darauf ankommt, das Geschilderte besonders lebhaft zu gestalten. Das zeigen viele Verse in der „Glocke“, in der „Bürgschaft“, im „Graf von Habsburg“. Bezeichnend ist die Stelle im „Taucher“:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
— Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt.

Hier bringt der Reim eine Schallnachahmung, die treuer nicht wiedergegeben werden kann. — Ein hervor-

ragendes Tongemälde ist der „Handschuh“. Mit den Lauten o, a, u, i erzeugt Schiller die kunstvollsten Wirkungen, und die poetische Klangform kommt voll und ganz zur Geltung. Auch zur Hebung humoristischer Stimmungen verwendet Schiller den Reim, wie Wallensteins Lager beweist, obschon der Dichter den eigentlichen humoristischen Reim noch nicht kennt. Das vereinzelte Beispiel in der Kapuzinerrede:

> Ne custodes gregem m e a m!
> Das ist so ein Ahab und Jerob e a m.

mag wohl mehr dem Zufall, als der Absicht zu verdanken sein.

Altmeister Goethe hatte eine ungleich größere Gewandtheit im Reime, als alle seine Vorgänger in der neuhochdeutschen Literatur, und legte dem Klange hohen Werth bei. Wie überhaupt die Sprache in seinen Dichtungen Wohllaut athmet, so ist auch der Versschluß meistens volltönend und gewichtig. Die vollendete Form giebt sich in einer erstaunlichen Schlichtheit. Gedichte, wie „An den Mond“, „Ueber allen Gipfeln“, „Der Fischer“ werden im Munde des Sprechenden zu Musik. Goethes weitumfassendes Kunstgebiet spiegelt sich in der Vielgestaltigkeit des Reims wieder. Fast jede Klangform ist in Goethes Dichtungen vertreten. Die Meisterschaft verräth sich schon in der Geschicklichkeit, den Hauptbegriff des Satzes auf das Reimwort zu verlegen, so in „Johanna Sebus“:

> Der Damm zerreißt, das Feld er b r a u s t,
> Die Fluthen spülen, die Fläche s a u s t.

im „Todtentanz“:

Nun hebt sich der Schenkel, nun wackelt das Bein,
Gebärden da giebt es vertrakte,
Dann klippert's und klappert's mitunter hinein,
Als schlüg' man die Hölzlein zum Takte.

oder:

Schon trübet der Mond sich verschwindenden Scheins,
Die Glocke, sie donnert ein mächtiges Eins.

und im „Hochzeitslied":

Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,
Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt,
Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt.

Selbst schwierige Kunstformen wie im „Zauberlehrling" behandelt Goethe mit ungezwungener Fertigkeit. Der „Faust" kann als Lehrbuch für alle möglichen Reimarten gelten. Hier begegnet man dem schwebenden Reime:

Dann sammelt sich der Jugend schönste Blüthe,
Vor eurem Spiel und lauscht der Offenbarung,
Dann sauget jedes zärtliche Gemüthe
Aus eurem Werk sich melanchol'sche Nahrung.

(Lustige Person im Vorspiel.)

oder:

Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei ins willenlose Netz;
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte und Gesetz.

(Chor im 2. Theil, Akt 3.)

Sehr häufig wird der gleitende Reim (für die Chöre) angewendet:

Christ ist erstanden!
Freude dem Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden erblichen
Mängel umwanden. (Ostermorgen.)

oder:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's gethan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.
(Ende des 2. Theils.)

Als komische Reime bringt der „Walpurgisnachtstraum“:

Das haßt sich schwer, das Lumpenpack,
Und gäb' sich gern ein Restchen;
Es eint sie hier der Dudelsack,
Wie Orpheus Leyer die Bestjen.

und: Wie jeder doch die Beine lupft!
Sich, wie er kann herauszieht!
Der Krumme springt, der Plumpe hupft
Und fragt nicht, wie es aussieht.

Auch der Doppelreim ist einige Mal vertreten. Am Ostermorgen singt der Chor der Jünger:

Hat der Begrabene
Schon sich nach oben,
Lebend Erhabene
Herlich erhoben,
Ist er in Werdelust
Schaffender Freude nah:
Ach! An der Erde Brust,
Sind wir zum Leide da.

Hier soll der Doppelreim den gleitenden, wie ihn die vorangehenden Verse bringen, ersetzen, desgleichen auch, wenn Euphorion (im 2. Theil) singt:

Felsengedränge hier
Zwischen dem Waldgebüsch!
Was soll die Enge mir?
Bin ich doch jung und frisch.

Den gespaltenen Reim hat Göthe mehrfach in der ernsten Rede angewendet, so im Gespräch zwischen Faust und Wagner:

Faust.

Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist,
Wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag.

Wagner.

Ach, wenn man so in sein Museum gebannt ist
Und sieht die Welt kaum einen Feiertag . . .

Dann: Faust (zu Mephisto):

Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist,
Will ich in meinem Innern selbst genießen.

und im zweiten Theil, im Parzenlied:

Atropos.

Daß er euch gelenk und weich sei,
Wußt' ich feinsten Flachs zu sichten;
Daß er glatt und schlank und gleich sei,
Wird der kluge Finger schlichten.

Schön klingt der gespaltene Reim besonders in humoristischen Dichtungen, wenn aber Goethe im zweiten Theil des Faust in der Trinklied-Strophe also reimt:

Saget nicht, daß ich verirrt bin!
Bin ich doch, wo mir behagt.
Borgt der Wirth nicht, borgt die Wirthin,
Und am Ende borgt die Magd ...

so ist „verirrt bin" und „Wirthin" nicht als gespaltener Reim, sondern nur als Assonanz anzusehen, denn es fehlt die zum Reim erforderliche phonische Uebereinstimmung aller Mit- und Selbstlauter. Gerade bei humoristischen Liedern gestatten sich die Dichter derartige Erweiterungen des Gleichklangs vom Reim zur Assonanz und glauben damit sogar die Komik zu verstärken. — Im west-östlichen Divan sucht Goethe auch die reichen Klangformen der orientalischen Dichtungen nachzubilden, ohne aber das Richtige zu treffen. An das morgenländische Ghasel erinnert uns das Schlußgedicht des Buches Suleika:

In tausend Formen magst du dich verstecken,
Doch, Allerliebste, gleich erkenn' ich dich!
Du magst mit Zauberschleiern dich bedecken,
Allgegenwärt'ge, gleich erkenn' ich dich!

— nur führt der Dichter diesen ghaselenähnlichen Strophenbau nicht gleichmäßig durch. Näher kommt Goethe dem Vorbild, das er nicht aus der Ursprache kannte, sondern sich nur aus prosaischen Uebersetzungen und Beschreibungen zusammenstellte, in dem Gedicht:

Sie haben wegen der Trunkenheit
Vielfältig uns verklagt, . . .
(aus dem „Schenkenbuch").

Hier wendet er die regelmäßige Wiederkehr des Reimes an, die allerdings auch schon in andern Liedern (Nur wer die Sehnsucht kennt, — Weiß, was ich leide) vorkommt, ohne mit dem Ghasel etwas gemein zu haben.

Goethe war der erste neuhochdeutsche Dichter, der durch sein Beispiel zeigte, daß zum poetischen Schaffen vor allem die volle Beherrschung der Form nöthig sei. Die Formenkünstler, die nach ihm erstanden, verfolgten nur den von ihm gewiesenen Pfad weiter.

b. Nachklassische Dichter.

Rückert und Platen waren die Meister des Reims. Sie erwiesen, daß der deutsche Reimschatz reich genug sei, um auch den strengsten Anforderungen an die Form und selbst künstlerischen Launen zu genügen. Rückert bereicherte den Reimschatz, Platen läuterte ihn. Mit Eifer und Gewissenhaftigkeit sucht Platen unreine Klänge aus seinen Dichtungen auszuschließen, gleichviel ob er in seinen Liedern und Balladen dem hehren Ernst, der tiefen Empfindung Worte leiht, oder ob er in den satirischen Werken dem Spott und dem Witz die Zügel schießen läßt. Stets

gießt er in seine Verse „die Fülle des eigenen Wohllauts." Reich und üppig tönen die Reime in seinen Sonetten:

Nach langer Arbeit glücklichem Vollbringen
Mit süßem Nichts die Tage zu verträumen,
Bei jedem flüchtigen Genuß zu säumen,
Am Großen sich ergötzend und Geringen:

Aus edlen Dichtern einen Vers zu singen,
Gestreckt ins Grab, wo laute Quellen schäumen,
An Rosenhecken, unter Lindenbäumen
Das Leben unbesorgt dahin zu bringen:

Im Mai die Stirn mit jungem Laub zu krönen,
Die lauen Nächte, bis es wieder taget,
Durch Weingenuß und Liebe zu verschönen:

Dieß ist, und wenn mich auch darob verklaget
Ein Sittenrichter, der es will verpönen,
Das Einzige, was meinen Sinn behaget.

Leicht und spielend reimt er seine Ghaselen:

Den Geruch berauscht der Flieder.
Und Jasmine duften wieder;
Und der Ost, der kecke Freier,
Löst den Knospen ihre Mieder ..... u. s. w.

Alles, was Platen geschaffen, liest man mit jenem Wohlbehagen, welches nur aus dem Gefühl der Sicherheit entspringt. Man weiß, daß man nur Ausgereiftes findet, daß man die Störung eines unechten Klanges nicht zu erwarten hat. Wie man dem muthigen, sprechgewandten

Redner williger zuhört, als dem zögernden, unsicheren, bei dem man jeden Augenblick eine Stockung befürchten muß, so überläßt sich das Ohr auch gern einem Dichter, wie Platen, dessen Lieder so klangreich ausgehen, als sie verheißungsvoll anfangen, während man bei manchen anderen Poeten froh ist, wenn alles ohne zu schroffe Täuschungen vorüber geht.

In der Vielgestaltigkeit des Reims wird Platen von dem unerreichten und kaum erreichbaren Beherrscher der Form, von Rückert, überflügelt. Er ist der fruchtbarste unter Deutschlands Dichtern. Kaum begreift man, wie die Fülle poetischer Schöpfungen, mit denen Rückert sein Volk beschenkte, aus einer Feder fließen konnte. Erklärlich wird es einem nur durch des Dichters außergewöhnlichen Schreibfleiß, dessen erste Frucht eine erstaunliche Formengewandtheit war. Wie Rückert den Sprachschatz durch glücklich erfundene Wortbildungen vermehrte, so schuf er auch einen Reimreichthum, der geeignet ist, dem Klangüberfluß der romanischen Sprachen den Rang streitig zu machen. Uebersprudelnd folgen seine Reime, einer dem andern, als entglitten sie einem unversiegbaren Quell. So in den „Sicilianen“:

Der Lenz ist meiner Liebsten blum'ges Kleid!
Wie schwillt vor Lust es, weich sie zu umfließen!
Der Morgen ist ihr glänzendes Geschmeid;
Wie blitzt es, Strahlen um sie her zu gießen!
Des Baumes Knospen sind ein stilles Leid,
Das gern sich möcht an ihrem Aug' erschließen:
Und alle Blumen sind ein heller Neid,
Weil Rosen nur auf ihren Wangen sprießen.

Tändelnd baut Rückert seine Ghaselen auf:

Komm, in den Spiegel blick' einmal!
Wie schön du bist, erschrick einmal!
Komm, blick' einmal in's Auge mir,
Drin deinem Bildchen nick' einmal!
O komm, verwirr' einmal mich ganz,
Der Locken Band entstrick' einmal!
Mein Bild! an Ketten deines Arms
Häng' dich mir ums Genick einmal!
Hier fass' ich, Lilienstengel, dich;
In meiner Hand zerknick' einmal!
Sie sprach mit Lächeln: Komm, Hafis!
An meinem Kuß erstick' einmal!
Wie heißt dein Lieb? Ich weiß nicht mehr,
Doch hieß sie: „Mich-erquick" einmal!

Mit unbeschränkter Sicherheit thürmt er die Ghaselenverse oft bis zu schwindelnder Höhe, wie in dem Gedicht: „Zum Eingang", das nach 28 Strophen also schließt:

Bau' die musikal'sche Leiter der Gedanken himmelan,
Freimund! deiner Liederwogen Tongefälle baue recht!

Ueberraschend aber spielt Rückert mit Reim und Worten in den „Makamen des Hariri". Hier schwillt die Laut- und Klanghäufung seiner Reime bis zu verblüffender Tonfülle. Schon ein kleines Bruchstück kann die Reimmeisterschaft andeuten: Der „Schulmeister von Hims" prüft seine Zöglinge, er ruft zwei von ihnen heran:

Meister Klingklang! — Geister Singsang! — Nun

ihr beiden, — die ihr nicht seid zu scheiden, — noch zu unterscheiden, — gleich den aus einem Korn entsprungenen Zwillingshalmen — oder aus einem Kern entschwungenen Zwillingspalmen, — singt eure doppelt geschlungenen Zwillingspsalmen, — deren Anfang ist wie ihr Ausgang — und ihr Anklang wie ihr Ausklang, — nur daß in denselben Tönen — sich andere Gedanken verschönen. — Da traten die Zwei auf — und sangen frei auf —,

der eine:

Mein Eid ist pures Gold und gilt dir wenig:
Doch giltig meiner Lieb' ist selbst dein Meineid.
Mein Neid allein ist nicht des Mundes Lächeln,
Auf diese Knosp' empfindet selbst der Mai Neid.

der andere:

Wohn' im erwählten Friedensport,
Fern eitlem Glück wohn' immer!
Wo nimmer dich der Neid erblickt,
Erblühe dir Wonn' immer!

— — Gottschall nennt die Makame „einen rhythmischen Urbrei, aus dem der Reim irrlichterartig aufzuckt.“ Sie soll auch nicht als poetisches Kunstwerk, sondern nur als ein Virtuosenstück des Reimes gelten.

Man hat Rückert vorgeworfen, daß er mit den orientalischen Formen nur einen Mummenschanz treibe, worauf wohl eine Bemerkung von Goethe über Rückerts „Oestliche Rosen“ als beste Antwort dienen darf:

„Und so kann ich denn Rückerts obenbezeichnete Lieder allen Musikern empfehlen; aus diesem Büchlein,

zu rechter Stunde aufgeschlagen, wird ihnen gewiß manche Rose, Narcisse, und was sonst sich hinzugesellt, entgegenduften; von blendenden Augen, fesselnden Locken, gefährlichen Grübchen findet sich manches Wünschenswerthe; an solchen Gefahren mag sich Jung und Alt gerne üben und ergetzen."

Eine kunstvolle Reimart ist an sich noch nicht zu verurtheilen, es kommt darauf an, ob durch die außergewöhnliche Form auch der Inhalt gehoben wird. Wenn Opitz in seiner Poetik den Satz aufstellt: „es sol kein reim gemacht werden, als da wo er hingehöret," so ist das dahin auszulegen, daß jeder Reim, er stehe, wo er wolle, irgend eine Bedeutung haben, irgend eine Idee vermitteln müsse. So hat der schwierige und wenig angewandte Echoreim seine Berechtigung, wie in den Versen Tiecks:

Hör' Echo du im Thale drunten! Unten.
Baumzweige über meinem Haupte droben! Oben.
Der Sehnsucht reizende Gefühle — Fühle!

oder in A. W. v. Schlegels „Waldgespräch":

Hier bin ich einsam, keiner hört die Klage! klage!
Niemand vertrau' ich mein verzagtes Stöhnen. Tönen!

u. s. w. Hier ahmt die Sprache täuschend die Wirklichkeit nach, der Reim versetzt uns in die vom Dichter dargestellte Situation. Zwecklos und ohne Kunstwerth ist dagegen der Kettenreim den F. v. Schlegel im „Wasserfall" benützt:

Wenn langsam Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette fließet still das Leben,
Wird jeder Wunsch verschweben in dem einen:‘
Nichts soll des Daseins reinen Fluß dir stören.
Läßt du dein Herz bethören durch die Liebe,
So werden alle Triebe losgelassen u. s. w.

Der Reim, dem die Aufgabe zufällt, das Verständniß des Gedichtes zu erleichtern und die Gedankenfolge plastisch hervorzuheben, — hier bewirkt er das Gegentheil, er lenkt vom Inhalt ab, verwirrt und stört. Der Kettenreim hat auch nicht einmal den Reiz des Formenspiels, an dem man etwa Gefallen finden könnte, wie beim Schüttelreim:

Gieb nicht dein Herz dem Wonnentand,
Lehne dich fest an die Tonnenwand! —
Daß ich ins Blut der Trauben tunk',
Ist besser als Edens Taubentrunk.
Bekränze dich mit Rebenlaub,
Denn der Tod sinnt auf Lebenraub.
(Rückert, Klanggeister.)

Doch bleibt auch dieser eine Reimspielerei, die der klaren Durchführung eines Gedankens hinderlich ist.

Rückert hatte, wie schon erwähnt, das Reimgebiet derart ausgedehnt, daß eine Erweiterung kaum möglich war. Aber innerhalb der Grenzen wurde doch noch manches Neue, Schöne entdeckt.

In erster Reihe ist Heine als Förderer des Gleichklangs zu nennen. Eigenartig anziehend, wie in Gedanken und Sprache, zeigt sich seine Dichtung

in der Form. Zwar glaubt man bei oberflächlicher Betrachtung der Gedichte, Heine habe Rhythmus und Reim nur nebensächlich behandelt und sei gegen manche Regeln gleichgültig gewesen, bei tieferem Eingehen in seine Schöpfungen merkt man aber, daß gerade die ungezwungene, scheinbar willkürliche Form hoher Kunst und kluger Berechnung entstammt. Obgleich Heine mit Vorliebe die einfachsten Reime und auch diese nur spärlich anwendet, tönt aus seinen Liedern ein süßer Wohllaut, wie er gleich melodisch nur aus Goethes Balladen an unser Ohr klingt. Die Strophe:

Du bist wie eine Blume
So hold und schön und rein;
Ich schau' dich an, und Wehmuth
Schleicht mir ins Herz hinein.

bietet in vier Zeilen nur ein noch dazu recht schlichtes Reimpaar, und doch ist ein Klang darin, als hörte man ein Platensches Ghasel. Selbst einem ungeschickten Reim weiß Heine eine schöne Klangwirkung abzugewinnen. Hart und unbeholfen wäre es, wenn auf das mild austönende „hold" das apostrophirte „sollt'" folgen würde mit seinem rauh abgebrochenen Schluß, umgekehrt aber wird durch das vorausgehende, scharfe „sollt'", welches, mitten im Satz stehend, zum nächsten Verse überleitet, das darauf reimende „hold" zu höherer Geltung gebracht:

Mir ist, als ob ich die Hände
Auf's Haupt dir legen sollt',
Betend, daß Gott dich erhalte
So rein und schön und hold.

Das Apostroph gebraucht Heine gern zur Erzielung eines volleren Tones, sogar an Stellen, wo es ungewohnt und entbehrlich erscheint:

Verschämt senkt sie das Köpfchen
Wieder hinab zu den Well'n —
Da sieht sie zu ihren Füßen
Den armen blassen Gesell'n......

(„Die Wasserlilie.")

Doch wie viel klangvoller ist dieser Reim, da er auf eine Silbe zurückgeführt wurde, gegen den ursprünglich zweisilbigen! — Heines hochentwickelter Formensinn bekundet sich auch in der Anwendung des gespaltenen Reims, den er, was sehr schwierig ist, selbst in der pathetischen Rede ausklingen läßt:

Wohl mancher, der sich geborgen geglaubt
Und lachend auf seinem Schloß saß,
Er wird nicht entgehen dem rächenden Strang, —
Dem Zorn Barbarossas.

(Deutschland, ein Wintermärchen. Kapitel 14.)

Der komische Reim erscheint bei Heine in allen Spielarten, bald als Bindemittel drastischer Ausdrücke, wie im „Kaiser von China":

Es schwindet der Geist der Revolution,
Und es rufen die edelsten Mantschu:
„Wir wollen keine Konstitution,
Wir wollen den Stock, den Kantschu!"

bald in der parodistischen Gestalt eines seltenen Reims, wie im „Wintermärchen", Kapitel 4:

Fehlt etwa einer vom Triumvirat,
So nehmet einen andern Menschen,
Ersetzt den König des Morgenlands
Durch einen abendländ'schen.

bald als kunstvolle phonische Vereinigung geschickt gewählter Silben, wie in dem Gedicht „an einen ehemaligen Goetheaner":

In der Fern' hör' ich mit Freude,
Wie man voll von deinem Lob ist
Und daß du der Mirabeau bist
Von der Lüneburger Heide.

Den Uebermuth des Heineschen Witzes erkennt man auch im Reime wieder, so wenn man im „Wintermärchen" (Kapitel 6) den Vers liest:

Das ist so ritterlich und mahnt
An der Vorzeit holde Romantik,
An die Burgfrau Johanna von Monfaucon,
An den Freiherrn Fouqué, Uhland, Tieck.

Hier könnte man auf Heine anwenden, was Goethe von Byron sagt: „Dem wunderlichen, wilden, schonungslosen Inhalt (des Don Juan) ist auch die technische Behandlung der Verse ganz gemäß, der Dichter schont die Sprache so wenig als die Menschen . . . .". Hätte Goethe, als er diese Worte der „englischen Literatur" schrieb, Heines unvergleichlichen Humor gekannt, er würde den folgenden Nachsatz nicht gebracht haben: „. . . . und wie wir näher hinzutreten, so sehen wir freilich, daß die englische Poesie schon eine gebildete

komische Sprache hat, welcher wir Deutschen ganz ermangeln. Das Deutschkomische liegt vorzüglich im Sinn, weniger in der Behandlung."

Schon Platen, in ausgedehnterem Maße aber Heine zeigen, daß auch unsere Sprache einen Schatz komischer Formen berge, der nur zu heben sei, und Heine beschenkte uns mit einer ganzen Reihe humoristisch wirkender Reime. Diese erweitern sich allerdings manchmal bis zu den gewagtesten Anklängen, so im „Wintermärchen" Kapitel 6: „Philosophisch = Strohwisch" Kapitel 8: „Preußisch = Beichais'". Goethe erkennt gerade darin ein komisches Motiv, wie das aus seiner schon erwähnten Besprechung von Byrons Don Juan ersichtlich ist:

„Beim Uebersetzen ließen sich dem Engländer manche Vortheile ablernen, ... man müßte sich Assonancen, *unreine Reime* und wer weiß was alles erlauben."

Heine zögert aber auch nicht, in *ernsten* Wendungen plötzlich statt eines Reims eine Assonanz zu setzen, wie in dem Gedicht „Laß die heil'gen Parabolen", wo er nach drei ungereimten Strophen in der vierten Schlußstrophe auf „Handvoll" „Antwort" folgen läßt. Man könnte aber diese unfertige Form gerade hier als beabsichtigt auffassen, da es sich um die ewig ungelöste Frage an das Schicksal handelt. —

Freiligrath bietet eine geschlossenere Form und zeichnet sich durch *seltene, fremdartige Reime* aus, die seine schwungvolle farbenreiche Sprache ergänzen. Das Seltsame, Abenteuerliche, das nur Geahnte, Fernliegende, wie es den Vorwurf zu seinen Liedern bildet, überträgt der

Dichter auch auf die äußere Gestalt seiner Verse. So reimt er im „ausgewanderten Dichter“:

Ich sonne mich im letzten Abendstrahle
Und leise säuselt über mir die Rüster.
Du jetzt, mein Leben, wandelst wohl im Saale,
Der Teppich rauscht, und strahlend flammt der Lüstre.

oder im „Löwenritt“:

Wo Gazellen und Giraffen
trinken, kauert er im Rohre.
Zitternd über dem Gewalt'gen
rauscht das Laub der Sycomore.

und weiter dann:

. . . .; wenn der Kaffer
einsam schweift durch die Karroo,
Wenn im Busch die Antilope
schlummert und im Strom das Gnu.

Werden solche Reime, die fast nur aus fremdländischen Namen bestehen, gehäuft, so wirken sie unfreiwillig komisch. Freiligrath vermeidet das zumeist, doch kommt es auch zu Uebertreibungen. Heine spricht sich über diese Art Reime sehr ablehnend aus:

„Seltsame, fremdgrelle Reime sind gleichsam eine reichere Instrumentation, die aus der wiegenden Weise ein Gefühl besonders hervortreten lassen soll, wie sanfte Waldhornlaute durch plötzliche Trompetenstöße unterbrochen werden. So weiß Goethe die ungewöhnlichen Reime zu benutzen zu grell barocken Effekten; auch Schlegel und Byron — bei Letzterem zeigt sich schon der

Uebergang in den komischen Reim. Man vergleiche damit den Mißbrauch der fremdklingenden Reime bei Freiligrath, die Barbarei beständiger Janitscharenmusik, die aus einem Fabrikantenirrthum entspringt." —

Das Urtheil ist allerdings zu streng und verdient nur da volle Zustimmung, wo derartige Fremdwort-Reime gesucht und gezwungen erscheinen.

Zu den üppigen Klangdichtungen ist Bodenstedts „Mirza Schaffy" zu rechnen. Er bringt den Doppelreim in schärferer Ausführung, als Goethe, so in den Versen:

Wie die Nachtigallen an den Rosen nippen,
Netzen wir am Weine uns're losen Lippen....

oder:

Wenn die Lieder gar zu moscheenduftig
Und schaurig wehn,
Muß es im Kopfe des Dichters sehr ideenluftig
Und traurig stehn.

Allein die auch von Bodenstedt mit großer Gewandtheit aufgereihten Ghaselen, deren Gestaltung weit weniger Mühe kostet, als die der Doppelreime, schmeicheln sich dem Ohre leichter ein und sind also dankbarer für Dichter und Publikum.

Der Reim ist selbst bei solchen Poeten, die ihn weniger kunstvoll ausbilden, charakteristisch. Wenn man es auch nicht wüßte, würde man es errathen, daß der Vers:

Ich hatt' einen Kameraden.
Einen bessern findst du nit,
Die Trommel schlug zum Streite:
Er ging an meiner Seite
In gleichem Schritt und Tritt.

von dem süddeutschen Uhland stammt. Sein Liebäugeln mit alten Formen bekundet sich häufig im Reim:

Rechberger in ein Kloster gieng:
„Herr Abt, ich bin zum Mönche zu ring."
(aus „Junker Rechberger".)

Siegfried den Hammer wohl schwingen kunnt,
Er schlug den Amboß in den Grund . . . .
(Siegfrieds Schwert.)

ferner: Als Kaiser Rothbart lobesam
Zum heil'gen Land gezogen kam . . . .
(Schwäbische Kunde.)

und in anderer Form:

Da sprach Herr Gottfried lobesan:
Man richtet mir nichts andres an . . . .
(König Karls Meerfahrt.)

— Chamisso erinnert an seine französische Herkunft durch die gewissenhaftere Auswahl des reinen Reimes und macht seine Heimath vergessen durch die Reimgeschicklichkeit, vermöge deren er trotz der sich selbst auferlegten Einschränkung mit Reimen nicht zu kargen braucht. Sie stehen ihm in ebenso reicher Fülle zu Gebote, wie den meisten deutschgeborenen Dichtern. Chamissos Eigenheit äußert sich weniger im Reimwort selbst, als in der

vielleicht dadurch bedingten, fremdartigen Satzstellung. So heißt es in der „Löwenbraut“:

Und wie ihn die Lippe des Mädchens berührt,
Da hat man den Zwinger erzittern gespürt . . . .

und in dem Gedicht „Die Sonne bringt es an den Tag“:

Wer nicht? Was nicht? die Frau fragt gleich,
Was stierst du so an? was wirst du so bleich?
Und er darauf: sei still, nur still;
Ich's doch nicht sagen kann, noch will.

— Lenaus sanfte, melodische Ausdrucksweise beruht mehr auf Alliteration und anmuthiger Wortverbindung, als auf besonderer Pflege des Reims. Lenau scheint sogar dem Reim ziemlich gleichgültig gegenüber zu stehen und nimmt ihn, wie er sich gerade bietet, ohne peinliche Musterung. So verschmäht der Dichter auch des Reims wegen nicht das Dialektwort und singt:

Hielt der Eine für sich allein
In den Händen die Fiedel,
Spielte, umglüht vom Abendschein,
Sich ein feuriges L i e d e l.

Auch Satzverschiebung und selbst auffallende Klänge müssen ihm aushelfen. Beides zeigt die Strophe:

Und der Dritte behaglich schlief,
Und sein Cimbal am B a u m h i n g.
Ueber die Saiten der Windhauch lief,
Ueber sein Herz ein T r a u m g i n g.

Noch absonderlicher ist der Reim in den Versen:

Vögel singen durch die Schatten,
Locken Schlummer auf die Wimpern,
Und melodisch säuselnd, rauschend,
Im Gezweig die Lüfte klimpern.

(aus Johannes Ziska.)

Anders zeigt sich der norddeutsche Dichter Geibel. Er weist dem Reim eine bevorzugtere Stelle an und verwendet für ihn am liebsten solche Worte, welche für das Gedicht oder für die betreffende Strophe von hoher Bedeutung sind. Man erinnere sich des schwungvollen Liedes:

Nun laßt die Glocken
Von Thurm zu Thurm
Durchs Land frohlocken
Im Jubelsturm.
Des Flammenstoßes
Geleucht facht an!
Der Herr hat Großes
An uns gethan . . . . .

Scharf betont Geibel den Reim und legt auf ihn die Pointe, wie in dem Liede:

Ich bin die Weise, die dich rühret,
Ich bin das Wort, das zu dir spricht,
Der Hauch, den deine Seele spüret,
Ich bin's, — und dennoch bin ich's nicht!

oder in dem Streitlied an Herwegh:

Fürwahr, ein Sämann schreitest du,
Der Samen streut, doch der Zerstörung;
Ein Glöckner, der aus ihrer Ruh'
Die Völker stürmt, doch der Empörung.

Geibel verbindet auch gern seltene Reime, die aber nie aufdringlich werden:

— — — — — — Doch der Wahn der Jugend
Zerstört zu bald nur, und ins Innere lugend
Verfault erfand ich alles Wesens Kern.

oder:

— — — — — — — Zum Genuß
Ward ihre Qual mir, ihr verendend Röcheln
Ich schritt ins Blut hinein bis zu den Knöcheln.

(Tod des Tiberius.)

Die Lyrik der Gegenwart hat sich so vielseitig gestaltet, daß es ein Buch für sich allein abgeben würde, wollte man hier der weiteren Ausbildung des Reimes nachspüren. Doch sind durchaus neue Bahnen nicht eingeschlagen worden. Bemerkenswerth ist Vischer, der in seinen lyrischen Gängen dem epigrammatischen Reim besondere Pflege angedeihen ließ, dann Rudolf Gottschall, der für die Verbindung des Reimes mit dem antiken Versmaß eintritt. Hiervon soll noch später die Rede sein. Dem formenüppigen Dichter Hamerling danken wir die Fortbildung des gleitenden Reims, der in unsere ein- und zweisilbigen Klangendungen eine reizvolle Abwechselung bringt.

Für eine andere Art des Reims, des palimbacchischen, finden sich bisher nur ganz vereinzelte Versuche bei Rückert und Platen, ohne daß man in neuerer Zeit darauf zurückgekommen wäre, und doch scheint es empfehlenswerth, gerade dieser Reimart einige Aufmerksamkeit zuzuwenden, denn sie erschließt unserer Mutter-

sprache einen großen Schatz neuer Klangendungen, die seit Opitz, wie schon angedeutet, brach liegen. Rückert schuf ein Gedicht: „Die Klanggeister", aus dem hier einige Verse folgen sollen:

Heute kamen die Klanggeister
Meiner persischen Sangmeister.....
Mir zu dienen mit Kunstchören,
Wenn ich wollte mit Gunst hören......
Endlich nun aus dem Chorreigen
Sah ich einen hervorsteigen......
Als auch dieser im Zickzacke
Sich getrollt mit dem Schnickschnacke
Kam noch, halb wie ein Einsiedler,
Einer, halb wie ein Weinfiedler,
Hob den Edelgesteinbecher
Als Aufmunterungseinsprecher
Mir, dem lässigen Weinzecher........

Platen giebt gleichfalls eine Probe in dem Gedicht: „Falsche Wanderjahre":

Wolltest gern im Dichten deine Lust suchen,
Kleiner Pustkuchen!
Da dies nicht gelungen, mußt du Leid tragen,
Kleiner Neidkragen!
O du Neidkragen! O du Pustkuchen!

Geh', wir bitten alle, deinen Gang eilig!
Bist so langweilig!
Willst du, Männchen, etwa noch fortan treiben
Dein Romanschreiben?
Dein Romanschreiben, o wie langweilig.

Hauptsächlich in humoristischen Gedichten würde ein Versuch mit diesen Reimen, deren Schwierigkeit nur in dem Mangel an Uebung liegt, die besten Erfolge erzielen, und man könnte, wie gesagt, die lange Reihe von Worten, die einen Palimbacchius bilden (aus zwei Längen und einer Kürze bestehen) wieder zu den Reimen heranziehen. Die fortschreitende Reimfertigkeit leistet Gewähr, daß die anscheinend jetzt sehr umständliche Form von den Dichtern auch bald bemeistert werden kann und damit das Fremdartige und Gekünstelte verliert, das ihr scheinbar noch anhaftet.

2. Der Reim bei Epikern und Dramatikern.

Das eigenste Gebiet des Reims ist die Lyrik, denn hier tritt er in allen Spielarten auf, hier ist er auch mit der Dichtung aufs engste verbunden,

Epos und Drama bieten schon durch die Ausdehnung dieser Kunstformen größere Schwierigkeiten für den Reim, schließen ihn aber auch häufig um des Geschmacks, der Mode willen aus oder drängen ihn doch auf ein bescheidenes Maß zurück. Gleichwohl zeigt er sich da, wo unsere großen Poeten ihn angewendet haben, immer wirkungsvoll, als ein reicher äußerer Schmuck, der in angenehmer Weise die Sinne beschäftigt.

Poggel will den Reim weder für die epische, noch für die dramatische Poesie gelten lassen. „Ruhe, Klarheit und Objectivität sind die Grundzüge dieser Dichtungsart —" sagt er vom Epos. „So lange das Epos diesen seinen ursprünglichen Charakter festhält, steht der Reim mit ihm

im geraden Widerspruch.“ Zur Erklärung des gereimten Nibelungenliedes führt er an, daß es mehr „Gefühlspoesie“ enthalte im Gegensatz zu der beispielsweise in der Odyssee vertretenen „Anschauungspoesie“. Was hätte Poggel zu dem durchaus nicht mißglückten Versuch eines neueren Poeten gesagt, der die Odyssee in gereimten Stanzen wiedergab? Sicher ist seine Ansicht, daß der Reim sich nicht für die epische Dichtung schicke, haltlos gegenüber der kräftigen Widerlegung durch die vorhandenen Epen. Man braucht nicht ins Ausland zu gehen und auf die Ottaverimen Dantes, auf die Stanzen Ariosts und Camoëns zu verweisen, — unsere deutsche Literatur ist reich genug an Beispielen für die Verwendbarkeit und für den Werth des Reims im Epos.

Zugegeben, daß das Nibelungenlied, von verschiedenen Verfassern in getrennten Abschnitten behandelt, in seinen einzelnen, von einander oft unabhängigen Theilen der lyrischen Form sich nähert und damit die Anwesenheit des Reims erklärt, — wie steht es dann aber mit dem aus einem Guß entstandenen Epos „Gudrun“, dem „bedeutendsten Werke der mittelhochdeutschen Poesie“, wie es Wilhelm Scherer nennt? Ruhe, Klarheit und Objektivität, welche sich so wenig mit dem Reimklang vertragen sollen, sind gerade Kennzeichen dieser Dichtung. Ihr reihen sich würdig an Wolfram von Eschenbachs gereimte Epen „Parzival“ und „Titurell“, um nur die bedeutendsten aus dieser Zeit zu nennen. Aus der zweiten Blüthezeit sei nur an Wielands „Oberon“ erinnert, aus der Gegenwart an Kinkels „Otto der Schütz“, an Heyses gereimte Novellen, an Griesebachs „Tannhäuser“, an Wildenbruchs

„Sedan". Schiller hat das 2. und 4. Buch der „Aeneide" in Oktaven übersetzt. Daß er damit keine bloße Formenübung beabsichtigte, sondern den Reim in der That für das wirkungsvollste Gewand der epischen Dichtung hielt, ergiebt sich aus seinen eigenen Worten:

„Die Idee, ein episches Gedicht aus einer merkwürdigen Aktion Friedrich des Zweiten zu machen, ist gar nicht zu verwerfen," schreibt Schiller in einem von Goedecke mitgetheilten Briefe und fährt nach eingehenden Erörterungen über dieses Thema fort: „Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, erräthst Du wohl schwerlich. — Kein anderes als ottave rime. Alle andern, das jambische ausgenommen, sind mir in den Tod zuwider, und wie angenehm müßte der Ernst, das Erhabene in so leichten Fesseln spielen! wie sehr die epische Gestalt durch die weiche, sanfte Form schöner Reime gewinnen!"

Bedarf dieses Urtheil überhaupt noch einer Unterstützung, so höre man Lessing. Wie zornig wird der große Kunstrichter, als man ihm einmal eine reimlose Uebersetzung Popes vorlegt, des Dichters von „Abelard und Heloise." Der zweite „aus den Briefen, die neueste Literatur betreffend" enthält darüber folgende Stelle:

„Was haben sie nicht schon Alles übersetzt, und was werden sie nicht noch übersetzen! Eben jetzt habe ich einen vor mir, der sich an einen englischen Dichter — rathen Sie einmal an welchen! — gemacht hat. O Sie können es doch nicht errathen! — An Popen.

Und in Prosa hat er ihn übersetzt. Einen Dichter, dessen großes, ich will nicht sagen größtes, Verdienst

in dem war, was wir das mechanische in der Poesie nennen; dessen ganze Mühe dahin ging, den reichsten, triftigsten Sinn in die wenigsten, wohlklingendsten Worte zu legen; dem der Reim keine Kleinigkeit war, — einen solchen Dichter in Prosa übersetzen, heißt ihn ärger entstellen, als man den Euklides entstellen würde, wenn man ihn in Verse übersetzte."

Nicht viel besser steht es mit Poggels Theorie des Reims in Bezug auf das Drama. Hier sticht das bedeutendste Werk dieser Gattung, der „Faust", zu scharf hervor, als daß nicht mit ihm gerechnet werden müßte. Um aber doch seine Ansicht zu vertheidigen, gestattet Poggel zwei Ausnahmen, in denen der Reim im Drama zulässig erscheint: die „Lyrik in der Stimmung der handelnden Personen" und die „Beabsichtigung einer komischen, naiven oder satirischen Wirkung." Somit ist das Lustspiel für die Klangform gerettet, und es ist auch unzweifelhaft, daß der Reim im Lustspiel, wenn er anmuthig und ungezwungen erscheint, zum Förderer der heiteren Laune werden kann. Leider zeitigt unsere moderne Literatur überhaupt nur wenig Lustspiele feinerer Richtung und bringt sie auch dann nur vereinzelt in der Form der gebundenen Rede. Abgesehen von den gereimten satirischen Dramen Platens, die nicht aufführbar sind, besitzen wir nur drei hervorragende Bühnenwerke dieser Art: „Der zerbrochene Krug" von Kleist, einen Einakter, der auch nur im ungereimten Blankvers geschrieben ist, Schillers Vorspiel „Wallensteins Lager", dieses in Knittelreimen, und dann aus der neueren Zeit Jordans allerliebstes Lustspiel „Durch's

Ohr", in gereimten fünffüßigen Jamben. Gerade das letztere Drama zeigt, wie reizvoll und anmuthend der Reim auf der Bühne wirkt, und sollte zur Nacheiferung anregen.

In seinen bekannten „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" tritt August Wilhelm von Schlegel sehr energisch für den Reim im Lustspiel ein. Er erwägt dabei:

„Ob es vortheilhafter ist, ein Lustspiel zu versificiren oder nicht, dies muß sich folglich darnach entscheiden: ob es dem besonderen Gegenstande angemessner ist, dem Dialog jene Vollkommenheiten der Form zu ertheilen, oder alle rhetorischen, grammatischen und selbst physischen Unvollkommenheiten der Sprecharten in die Nachahmung mit anfzunehmen. Der letzte Fall ist wohl nicht so häufig, als die Bequemlichkeit der Schriftsteller, zum Theil auch der Schauspieler, das Lustspiel in Prosa in der neuern Zeit allgemein üblich gemacht hat. Besonders uns Deutschen würde ich zum fleißigen Anbau des versificirten, ja gereimten Lustspiels rathen." —

Wenn es auch jetzt nicht mehr vorkommen mag, daß, wie es Schlegel erlebt hat, in Fällen, wo ein Stück in Versen aufgeführt werden sollte, die Rollen in Prosa ausgeschrieben wurden, „damit nur die Schauspieler durch Beobachtung des Silbenmaßes nicht in ihrer beliebten platten Natürlichkeit gestört würden", — so bleibt doch der Vorwurf gegen „die Bequemlichkeit der Schriftsteller" bestehen, und ihnen möge Schlegels Vorschlag immer wieder vorgehalten werden: „Verlangen wir reine Lust-

spiele, so würde ich sehr zum Gebrauch gereimter Verse rathen."

Es ist behauptet worden, daß in leidenschaftlich bewegten Scenen der Wortklang störend auftrete. Wenn gleichwohl solche Scenen im „Faust" vorkämen und doch durch den Reim in ihrer Wirkung keinen Abbruch erlitten, so läge das „in der eigenthümlichen, durchaus ungewöhnlichen Natur dieses Gedichtes." Nun, der Tod Valentins, der Wahnsinn Gretchens gehören zu den lebhaftesten tragischen Wirkungen, welche die Bühne kennt. Wenn hier der Reim nicht hemmend, sondern gradezu mitreißend eingreift, so bedarf man wohl keiner anderen Begründung für seine Berechtigung im Trauerspiel. Freilich gehört dazu eine Meisterschaft der Form, eine Kraft des Ausdrucks, die an den Goetheschen Genius heranreicht. Gerade in tragischen Scenen kann sonst der Reim unfreiwillig komisch wirken, wie an einzelnen Stellen von Grillparzers „Ahnfrau", die uns allerdings auch noch durch den fremdartigen Rhythmus der kurzen spanischen Trochäenzeile eine auffallende Form bietet.

Es läge hier nahe, zur Rechtfertigung des Reimes im ernsten Drama auf die Franzosen hinzuweisen, die nicht nur in ihren klassischen Trauerspielen von Racine und Corneille, sondern auch in modernen — man erinnere sich an „Hernani" von Viktor Hugo — den gereimten Alexandriner anwenden. Aber dieses Beispiel soll — was ausdrücklich betont werden muß — hier nicht als maßgebend betrachtet werden, denn der Reim hat im Französischen eine andere Bedeutung als bei uns, erstens weil er an sich weniger selten, also weniger auffällig, als im

Deutschen ist, und zweitens weil er in einem ganz anderen Verhältniß zum Alexandriner, als der deutsche Reim zum deutschen Rhythmus steht. Den Franzosen ist der Alexandriner ein Mustervers von Mannigfaltigkeit, denn sie skandiren ihn nicht nach sechsfüßigen Jamben, wie wir es in der deutschen Nachahmung pflegen, sondern messen ihn nur nach der Silbenzahl und erhalten ihn so in einer uns unmöglichen Beweglichkeit. Der französische Alexandriner ist in seinem Tonfall fast formverachtend regellos und wird nur durch Cäsur und Reim in die Kunstform zurückgeleitet.

So sagt auch Voltaire in seiner Préface de l'Oedipe: „Les Italiens et les Anglais peuvent se passer de rime, parceque leur langue a des inversions et leur poésie mille libertés qui nous manquent. Chaque langue à son génie; le génie de notre langue est la clarté et l'élégance: nous ne permettons nulle licence à notre Poésie qui doit marcher comme notre Prose dans l'ordre précis de nos Idées. Nous avons donc un besoin essentiel du retour de mêmes sons pour que notre Poésie ne soit pas confondu avec la Prose.“ Und an anderer Stelle, in den Discours sur la Tragédie de Brutus: „Nos sillabes ne peuvent produire une harmonie sensible par leur mésures longues ou brèves; la rime est donc nécessaire aux vers François.“

Noch deutlicher spricht es Prévost in seinem Werk „Pour et contre“ nach einem von Herder mitgetheilten Citat aus:

„Nos Vers affranchis de la rime ne paraissent différer en rien de la Prose.“

Dem französischen Dichter bedeutet also der Reim etwas ganz anderes, als uns, er kann ihn leichter und ungezwungener verbinden und ihn als einziges Schmuckgewand verwenden, während der deutsche Dichter das zierende Kleid des Reimes über das schon vorhandene der rhythmischen Rede werfen und beide mit einander in Einklang bringen muß.

Die Schwierigkeit mag zugegeben werden, in der Kunst darf aber kein technisches Hinderniß Halt gebieten: Je schwerer die Ueberwindung der Form, desto schöner das Ziel, desto höher die Kunst. Minckwitz vertheidigt in seinem „Katechismus der Poetik" die Kunstform des Dramas sehr geschickt auch gegen einen anderen Vorwurf, den der Unnatürlichkeit:

„Das versificirte Drama stellt sich schon als solches idealischer vor uns, als das in Prosa verfaßte. Deshalb legen die Einwürfe, die man gegen Reim und Rhythmus auf dem Gebiete dieser Dichtgattung erhoben hat, von der Einsicht ihrer Urheber ein schlechtes Zeugniß ab. Allerdings, die Menschen sprechen im Alltagsleben nicht in Versen und Reimen, aber sie thun es im Gedicht als idealisirte Personen, die wir über das gewöhnliche Niveau hinausgehoben erblicken. Sie dürfen daher, wie ihre Persönlichkeit selbst eine edlere ist, so auch ungewöhnlicher sich ausdrücken, ohne dadurch aufzufallen. Wir sind eben mit ihnen im Reiche der Poesie angelangt, worin der Himmel über uns ein anderer ist, ein reinerer und geistigerer, ein verklärterer und festlicherer. Die Farben steigern sich im Kleinen und Großen."

Dem „Faust“ können wir kein gereimtes Trauerspiel von Bedeutung zur Seite stellen, doch treffen wir häufig in den Dramen ernsteren Stiles gereimte Verse, in denen zumeist hervorragende Scenen ausklingen. Poggel meint nun, daß in den bewegten Stellen des höheren Schauspiels der Reim so lange unterdrückt wird, als die Leidenschaft der widerstreitenden Gefühle anhält, und dann erst sich geltend macht, wenn der Streit entschieden ist und wieder Ruhe eintritt. Das mag wohl doch nicht immer zutreffen, denn meistens bildet der gereimte Scenenschluß einen dramatischen Höhepunkt. So in der „Maria Stuart“, wenn die gefangene Königin nach dem Auftritt mit Mortimer gegen Ende des dritten Aktes ausruft:

O, Hanna, rette mich aus seinen Händen!
Wo find' ich Aermste einen Zufluchtsort?
Zu welchen Heiligen muß ich mich wenden?
Hier ist Gewalt, und drinnen ist der Mord.

So in „Wallensteins Tod“, am Ende des dritten Akts, die Rede von Max Piccolomini:

— — — — — — Es ist nicht wohlgethan,
Zum Führer den Verzweifelnden zu wählen,
Ihr reißt mich weg von meinem Glück, wohlan,
Der Rachegöttin weih' ich eure Seelen!
Ihr habt gewählt zum eigenen Verderben,
Wer mit mir geht, der sei bereit zu sterben!

So, wenn die „Jungfrau von Orleans“ nach der Begegnung mit dem schwarzen Ritter ruft:

Und käm' die Hölle selber in die Schranken,
Mir soll der Muth nicht weichen und nicht wanken.

Es sind hier nur Stellen aus Schillers Dramen angeführt, weil er, dem wir unsere bühnenwirksamsten Stücke verdanken, für den Reim im Schauspiel eine große Vorliebe zeigt. Alle lyrischen Scenen in seinen Dramen sind gereimt: Theklas Monologe im dritten Akt von „Piccolomini“ und im vierten Akt von „Wallensteins Tod“, Maria Stuarts Monolog am Anfang des dritten Akts: „Laß mich die neue Freiheit genießen“, der Monolog der Jungfrau von Orleans am Beginn des vierten Akts: „Die Waffen ruh'n, des Krieges Stürme schweigen“. In dem „Tell“ werden viele Lieder gesungen, die Chöre der „Braut von Messina“ tragen meist gereimte Strophen vor.

Andere Dramatiker beachteten den Reim allerdings weniger, so findet er sich nur selten bei Grabbe im „Don Juan und Faust“ und in den weiteren Dramen. Nebensächlich behandelt ihn auch Grillparzer in „Sappho“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ u. s. w., aber die „Ahnfrau“ und „Traum ein Leben“ sind in oft gereimten Trochäen geschriebeu. Goethe verzichtet in „Iphigenie“ und „Tasso“ gänzlich auf den Reim, desgleichen Lessing im „Nathan“, Kleist im „Prinzen von Homburg“, in der „Hermannsschlacht“ und den anderen Stücken. Gutzkow läßt den Reim in seinem „Uriel Akosta“ an Stellen, die er sentenzenartig hervorheben will, übrigens nur vereinzelt, erklingen, noch seltener im „Wullenweber“, das überhaupt stückweise in Prosa geschrieben ist.

Von den Uebersetzungen finden wir mehrfach gereimte Dramen auf der deutschen Bühne, neben Shakespeares und Molières Lustspielen: „Donna Diana“ von Moreto und „Das Leben ein Traum“ von Calderon.

Diese verhältnißmäßig geringe Ausbeute des Reims für das ernste Drama ist noch kein Beweis seiner Unzulänglichkeit. Wenn vorhin aus mancherlei Gründen davon Abstand genommen wurde, das französische Drama als Beispiel heranzuziehen, so wird es dagegen erlaubt sein, an dieser Stelle noch auf die Tragödien Shakespeares zu verweisen. Nicht nur, weil die englische Reimtechnik der deutschen näher steht, als die französische, sondern auch und hauptsächlich deshalb, weil Shakespeare nach Inhalt und Form unseren deutschen Dichtern seit Lessing als Muster galt. Thatsächlich haben wir ja auch genau wie er den fünffüßigen Jambus als Hauptversmaß unserer Dramen. Wie und wo Shakespeare den Reim anwandte, darüber können wir uns wohl von keinem besser unterrichten lassen, als von August Wilhelm von Schlegel. Seinen „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" entnehmen wir:

„Nicht selten schließen Auftritte (in den Dramen Shakespeares) oder auch einzelnen Reden mit einigen gereimten Zeilen, um den Abschnitt stärker zu bezeichnen und ihm mehr Rundung zu geben. — — Ferner pflegt er eine Reihe sinnreicher und antithetischer Sprüche durch den Reim zu heben. Fortgehend gereimt findet man andere Stellen, wo Feierlichkeit und theatralischer Pomp angemessen war, wie die sogenannte Maske im „Sturm" und das im „Hamlet" aufgeführte Schauspiel. In anderen Stücken, z. B. dem „Sommernachtstraum" und „Romeo und Julia" räumte er dem Reim einen beträchtlichen Antheil ein, weil er ihnen ein blühendes Colorit geben wollte, oder weil die Personen in einer musikalischen

Stimmung reden, wie bei Liebesklagen und Liebesbewerbungen. Hierbei hat er sogar gereimte Strophen angebracht, die sich der in England damals üblichen Form des Sonetts nähern. Malones Behauptung, Shakespeare habe in seiner Jugend den Reim geliebt, ihn später aber verworfen, wird durch seine eigne Zeitangabe von den Werken des Dichters wiederlegt. In einigen der frühesten, z. B. dem zweiten und dritten Theil „Heinrich des Sechsten", kommen fast gar keine Reime vor; in seinem angeblich letzten Stück „Was ihr wollt" und im „Macbeth", des ausgemacht erst unter König Jacobs Regierung gedichtet worden, findet sich eine nicht unbeträchtliche Anzahl. Bis in die Nebensachen der Form handelte Shakespeare nicht nach Laune und Zufall, sondern bestimmte sich wie ein echter Künstler nach innern Gründen."

Sollten ihm unsere Dichter nicht auch darin nacheifern? —

Wenn gar behauptet wird, der Reimklang ziehe die Aufmerksamkeit des Zuhörers von der innerlichen Wichtigkeit eines dramatisch bewegten Vorgangs ab, so ist dem entgegenzuhalten, daß von der Bühne herab noch ganz andere Sinneseinwirkungen auf uns ausgeübt werden, denen unsere Aufmerksamkeit Stand halten muß. Wagners Musikdramen stellen ungleich größere Anforderungen an die Empfänglichkeit der Zuhörerschaft, an die Vielseitigkeit ihres Auffassungsvermögens. Warum sollte also der einfachere Schmuck des Reims das Verständniß für ein Bühnenwerk erschweren?

Das Verhältniß zwischen Reim und Sprache.

1. Im Ausland.

a) Der lateinische, italienische und spanische Reim.

Man ist im Allgemeinen der Ansicht, daß andere Sprachen, vorzüglich die romanischen, sich besser für die Reimkunst eignen, als unsere Muttersprache. Doch darf dies nicht so ohne Weiteres zugegeben werden. Mögen immerhin die südlichen Völker über eine größere Anzahl reimbarer Worte verfügen, — an Vielseitigkeit und Schönheit des Reims steht unsere Sprache der ihrigen nicht nach, ist sie ihr sogar häufig vorzuziehen.

Die Klangausbildung der lateinischen Formen, deren erste Anfänge im Leoninischen Reim zu erblicken sind, besorgte die Kirche. Im elften bis dreizehnten Jahrhundert standen die römischen Kirchenlieder, wie sie sich bis heute erhalten haben, in höchster Blüthe. Sie zeigten klangechte und volltönende Reime, die auf das Ohr des Laien ganz herrlich wirken mußten. Der Kenner allerdings wird nicht so befriedigt sein beim Anhören lateinischer Reime, denn ihm klingen sie eintönig und unbedeutend. Die Ursache liegt darin, daß der Ton der

lateinischen Reimwörter meist auf die Endung fällt, im Gegensatz zur deutschen Sprache, wo der hervorgehobene Klang fast immer in der Wurzel des Wortes liegt. Die Kirchenliederverse

Qui Mariam absolvisti
Et latronem exaudisti
Mihi quoque spem dedisti..

oder: Judex ergo cum sedebit
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.

werden auf den Unerfahrenen nicht ohne Eindruck bleiben, denn ihm fallen allein die schönen Klänge schwebender Reime auf, der Sprachkundige wird nur eine dreimalige Wiederholung nebensächlicher Formen heraushören, welche keineswegs die besondere Betonung durch den Reim verdienen und durch ihre falsche Hervorhebung die Klangwirkung schädigen. Daran ändert selbst nichts ein tadelloses Latein, auch die korrekten Verse Felix Dahns:

Ad me praedico felicem
Qui testatus sim ultricem
Prope Belgas aciem.
Arctum atque arctiorem
Circulum fulminatorem
Includentem Caesarem!

(aus Macte Imperator!)

haben kein günstigeres Schicksal. Wie matt diese Formen an das Ohr tönen, kann man auch im Deutschen, in den

seltenen Fällen, wo dies vorkommt, beobachten, z. B. in Bürgers „hohem Lied von der Einzigen“:

> Seht, mit solchen Huldig u n g e n
> Lohnt die theuern Opfer u n g e n.

Schleppend erscheint der Reim bei uns schon, wenn auch nur eins der beiden Reimworte auf der Ableitungssilbe, statt auf der Wurzel betont wird, wie:

> Auch deine Saiten sind zerrissen,
> Seit in des Busens Finsterni s s e n
> Mir jede frohe Saite sprang.

(Lenau, An meine Guitarre.

oder:

> Du siehst geschäftig bei den Linnen
> Die rüstigste der Wäscher i n n e n.

(Chamisso, Die alte Waschfrau.)

Nun ist allerdings hier in Betracht zu ziehen, daß die lateinische Sprache in der klassischen Dichtung den Silbenwerth nicht nach Hebung und Senkung, sondern nach Länge und Kürze schätzt, daß also der Reim in ihr eine ganz andere Ausbildung verdient hätte, als dies durch die Kirchenlieder geschah, welche die lateinischen Wörter genau wie die deutschen behandelten und sie in betonte und unbetonte Silben zerlegten. Poeten mit besser entwickelten Sprachgefühl, als es den Mönchen eigen war, hätten den lateinischen Reim sicher so fortgebildet, wie unsere Nachbarn den französischen. Sie hätten nicht darauf geachtet, daß sich in zwei Wortpaarungen nur die betonte Endung reimt, sondern versucht, möglichst viel Buchstaben des einen Reimworts mit denen des andern übereinstimmen zu lassen.

Diesen Gesichtspunkt faßt wohl auch Daniel Sanders ins Auge, wenn er zwischen „volltönendem Gleichklang" und „vollwichtigem, bedeutsamem Reim" unterscheidet und als Beispiel für jenen die Wortpaarung donare-clamare, für diesen die Verbindung clamare-amare angiebt. Der letztere Reim ist, wenn man nicht auf die Betonung, sondern auf die Quantität der Silben achtet, richtiger und voller, als der erstere. Bei Besprechung der französischen Reime soll diese Eigenheit der Silben messenden Sprachen noch näher beleuchtet werden.

Die italienische und spanische Poesie bedürfen zwar nicht in so überwiegendem Maße wie die lateinischen Kirchenlieder der betonten Wortendungen für den Reim, doch kommen diese noch häufig genug vor neben den betonten Wortwurzeln, wie sie unseren Dichtern überreich zur Verfügung stehen. Man trifft daher überall in den besten Werken der Italiener Verse mit gereimten Ableitungssilben:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.

heißt es in Ariosts „Rasendem Roland", und der bekannte Satz aus Dantes „Inferno" lautet:

Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Man betrachte ferner folgendes Sonett von Petrarca:

Quando 'l voler, che con duo sproni ardenti,
E con un duro fren mi mena e regge,
Trapassa ad or, ad or l'amata legge,
Per fur in parte i miei spirti contenti,

Trova chi le paure e gli ardimenti
Del cor profondo nella fronte legge,
E vede Amor, che sue imprese corregge,
Folgorar nê turbati occhj pungenti.

Onde, come colui, che 'l colpo teme
Di Giove irato, si ritragge indietro,
Chè gran temenza, gran desire affrena.

Ma freddo foco, e paventose speme
Dell' alma, che traluce come un vetro,
Talor sua dolce vista rasserena.

Ueberall sind hier bedeutungslose Wortendungen als Reime eingeflochten. Das Gleiche zeigt sich im Spanischen, wie bei Lope de Vega:

Buen exemplo nos da naturaleza,
Que portal variedad tiene belleza ....

und weiter in den Trochäen:

Es muy de los afrentados
querer la vida perder,
y el saberla defender
muy de los que son honrados ....

oder in Cervantes' „Don Quixote“:

Ven muerte, tan escondida
que to ne sienta venir,

porque el placer del morir
no me torne à dar la vida.

ferner, um einen Dichter aus der neueren Zeit anzuführen in dem Sonett von Adelaido de Agala: „El Sol J La Noche“.

Encendido en sus propias llamaradas
La sed devora al luminar del dia
Y eterno amante de la noche fria,
Persigue sus espaldas enlutadas.

Ansioso de sus sombras regaladas
En vano corre la abrasada via
Que el mismo vá poniendo el bien que ansía
Donde nunca penetran sus miradas.

La dicha ausenta y el afan consigo,
Arde y redobla su imposible instancia
Elevando en sus entrañas su enemigo.

Así corre con bárbara constancia
Y siempre encuentro mi ansiedad conmigo
Y el bien ansiado á la mayor distancia.

b) Der französische Reim.

Die französische Sprache leidet weniger unter dem Zwang, Ableitungssilben häufig als Reime verwenden zu müssen, obschon sie nicht in dem Maße davon befreit ist, wie unsere Muttersprache. Doch zeigt die Poesie unserer westlichen Nachbarn eine andere Eigenthümlichkeit in der Klangbildung, wie sie bei uns nur selten ist: den vielfachen Gebrauch des rührenden Reims. Dieser entsteht durch die vollständige Uebereinstimmung der zum Reim

gepaarten Silben, welche aber dann verschiedene Bedeutung haben. Im Deutschen klingt Uhlands Reim:

Zuletzt erdröhnt wie Donnerhall
Das herrliche Glück von Edenhall

unschön, und Gottschall sagt: „Der rührende oder reiche Reim verdient eher arm genannt zu werden, denn der Reiz des Kontrastes fehlt.“ Ein ähnlicher Gleichklang wird auch so viel als möglich vermieden, aber im Französischen ist gerade diese Form die übliche.

Votre prudence est endormie
De traîter magnifiquement
Et de loger superbement
Votre plus cruelle ennemie ....

liest man in Molières „Femmes savantes“, und

En vain la grandeur souveraine
M'attend chez le sombre Écossais:
Je n'ai désiré d'être reine
Que pour regner sur des Français.

in Berangers Adieux de Maria Stuart. Ueber die Ursache sprechen wir noch. Der französische Reim ist auch weniger mannigfaltig, als der deutsche, denn er kennt nicht die klangvollen Töne auf au, eu, ei. Man suche in der Poesie der Franzosen den Wohllaut von Reimen, wie in den Versen:

Genuß und Leid des Alltags ist gemeinsam, —
Der höchste Stolz, der tiefste Schmerz bleibt einsam.
(Anastasius Grün.)

oder: Und mir verging die Jugend schaurig,
Der Herbst durchweht mich trennungstraurig.
(Lenau.)

und weiter:

> Vom Fels aus Waldesbronnen
> Sind Wasser viel geschäumt:
> Viel Träume sind zerronnen,
> Die du mein Herz, geträumt.
>
> (Hamerling.)

Diesen Vorzug betont auch Herder in seinen „Fragmenten über die neuere deutsche Literatur“, als er den Klang der deutschen und französischen Sprache vergleicht.

„Damit unsere Laute“ sagt er bei dieser Gelegenheit, „sich nicht unter den Consonanten verlieren mögen, haben wir mehr Doppellaute und stärkere Vokale als sie, so daß unsere Sprache eine gewisse dorische Fülle bekommt, die in starken Monologen des Trauerspiels, in dem vollen Chor einer Cantate, im männlichen Schwunge einer Ode, noch mehr aber im ernsthaften Lehrgedicht und in nachdrücklichen Betrachtungen sich unserm Charakter sehr anschmiegt.“

Selbst die als Härte gerügte Häufung der Consonanten kann den Reim oft verschönern in einer Weise, wie es die Franzosen nicht kennen. Der einsilbige Endklang in der bekannten Wechselrede von Faust und dem Geist:

> Faust: Der du die weite Welt umschweifst,
> Geschäft'ger Geist, wie nah' fühl' ich mich dir!
>
> Geist: Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
> Nicht mir!

„umschweifst“ — „begreifst“, tönt voller, reicher, als die

meisten zweisilbigen in den französischen Versen. Die weiblichen Reime der Franzosen sind überhaupt im Gegensatz zu den unsrigen, die weniger klangreichen. Typisch dafür sind die Strophen der Marseillaise von Rouget de l'Isle:

Allons, enfants de la patrie!
Le jour de gloire est arrivé;
Contre nous de la tyrannie
L'etandard sanglant est levé.

und: Grand Dieu! par des mains enchaînées,
Nos fronts sous le joug se ploiraient!
De vil despotes deviendraient
Les maîtres de nos destinées!

Solche Reime veranlaßten Schopenhauer zu dem Urtheil: „Diese (französische) Sprache, in der es kein Metrum giebt, sondern der Reim allein, und zwar meistens auf é oder on die Form der Poesie ausmacht, — diese armsälige Sprache!" Neben den kümmerlichen weiblichen Endungen finden sich natürlich auch vollere Klänge, welche die Romantiker ganz besonders pflegen. Aber die Abwechslung fehlt. Höchst selten trifft man den gespaltenen Reim, wie Viktor Hugos:

Qu'on songe aux deuils passés en se disant:
„Qu'était-ce?"
Que rien sous le soleil ne garde de tristesse.

Gänzlich vermißt man in der französischen Poesie den schwebenden Reim, da sie keine spondäischen Wortendungen besitzt. Den Versen Uhlands:

Ja, gieb ihr du die Reinheit,
Die Klarheit und die Feinheit,
Die aus dem Herzen stammt!

oder Mirza Schaffys:

Wähne Niemand sich den Weisen
Im Genuß des Weins vergleichbar;
Denn was wir im Trunke preisen,
Bleibt den Thoren unerreichbar.

mit ihrer Wucht des Ausklangs kann man französische Verse nicht zur Seite stellen. Gleich vergeblich wird man sich dort nach gleitenden Reimen, die unsere neueren Dichter, besonders Hamerling, so reizvoll erklingen lassen, umsehen. Nun haben die Franzosen einen Ersatz in einer andern Art mehrsilbiger Reime, deren Schätzung allerdings eine große Aufmerksamkeit und Feinfühligkeit erfordert. In der Ballade „Une Fée" von Viktor Hugo findet sich folgende Strophe:

Elle qui dans l'onde agitée
Murmure en sortant du rocher,
Et de me plaire tourmentée,
Suspend la cigogne argentée
Au fait aigu du noir clocher. —

Der Deutsche, der zunächst nur die weiblichen Reime auf ée und den männlichen auf er heraushört, wird diese Verse für ein Muster von Eintönigkeit halten, wenn er aber statt zu hören die Verse liest, so wird er sehen, daß die Reime rocher = clocher und tourmentée = argentée nicht blos in den betonten Endungen, sondern schon in

den diesen vorangehenden Silben zusammenklingen. Falsch betonend könnte man aus rocher = clocher nach deutscher Art einen weiblichen Reim, aus tourmentée = argentée fast einen gleitenden machen. Da der Franzose den Ton auf die Endung legt, so muß er ein feines Ohr haben, wenn er aus solchen Reimen einen reicheren Klang heraushören will, oder die französischen Dichter begnügen sich, ihre Reime nur für die Lesewelt zu formen. Wenn man unseren Verskünstlern vorwirft, daß sie, wie Rückert, dem Reimklang einen zu wichtigen Platz anwiesen, so entschuldigt sie doch das Ziel, schöne Klangwirkungen hervorzurufen, aber welchen Zweck hat ein zweisilbiger Reim, wie in den Versen:

J'ai deviné son origine,
Lorsqu'au bal ou dans un banquet
J'ai vu sa parure enfantine
Plaire par ce que lui manquait

aus La Sylphide von Béranger?

oder ein dreisilbiger:

Si je gravais des vers sur ton socle de pierre,
Certes, j'exalterais tes combats glorieux,
O monstre colossal qui, seul victorieux,
Seul peut montrer les crocs et froncer la paupière.

aus Au lion de Belfort von Coppée.

oder ein viersilbiger:

Demande alors — — — —
Pourquoi remonte et court ma sève évanouie,
Pourquoi mon âme en fleur et tout épanuie
Jette soudain des vers que j'effeuille à tes pieds!

aus Vois, cette branche est rude von Viktor Hugo.

Noch fraglicher wird der Werth um diese Bemühungen der Reimverlängerung, wenn man nun gar hört, daß die französischen Dichter diese Verlängerung nicht einmal von Silbe zu Silbe vornehmen, sondern — von Buchstaben zu Buchstaben. Ihre Absicht ist es also gar nicht, das Ohr des Publikums zur schärfsten Aufmerksamkeit herauszufordern, sondern dem Lesenden und nur diesem die Aufgabe zu stellen, daß er zur Beurtheilung der Schönheit des Reims sich die übereinstimmenden Buchstaben herausklaube und nach der Höhe ihrer Zahl den Werth des Reimes bemesse.

Einer der besten Kenner der modernen französischen Literatur, Paul Lindau, erzählt über diese von der romantischen Schule weiter ausgebildete Spitzfindigkeit in seinem Buch über Alfred de Musset:

„Die Romantiker hatten nämlich eine ganz raffinirte Weise des Reims als die allein richtige aufgestellt. Der Reim mußte reich sein, wie die Franzosen sagen; das heißt: möglichst viel Buchstaben des Endworts des einen Verses mußten identisch sein mit den Endbuchstaben der folgenden Reimzeile. Also war z. B. ein schlechter, ärmlicher und zu vermeidender Reim: „volontaire“ und „faire“; ein besserer „volontaire“ und „Voltaire“; ein noch besserer, reicher: „volontaire“ und „sedantaire“. Dagegen, und das war das Raffinirte bei der Sache, mußte der Vers in sich durch sinnliche Bedeutung so gebrochen werden, daß trotz des Reichthums des Reims dieser Reim beim verständnißvollen Vortrag des Gedichts gar nicht mehr dem Ohr wahrnehmbar wurde. Die große Kunst war also die: mühevoll reichreimige Worte auf-

zu finden und dann durch den Sinn diese mühevoll gefundenen Reime so viel wie möglich zu verbergen."

Oberlehrer Lubarsch erklärt in seiner fleißig bearbeiteten Abhandlung „über Deklamation und Rhythmus der französischen Verse", daß die Romantiker zur Aufsuchung des reichen Reims gedrängt wurden, nachdem sie den in der klassischen Dichtung üblichen Brauch, die Cäsur stets nur hinter der sechsten Silbe des Alexandriners anzuwenden, verlassen hatten und die Cäsur nach Belieben zu Anfang, in der Mitte oder zu Ende des Verses setzten.

Diese Ansicht stützt sich zumeist auf Legouvé, der in dem Werk, „La lecture en action" auch die Regel brachte: „— mettre la césure partout et subordonner tout à la rime." In der Forderung, alles dem Reime unterzuordnen, geht Legouvé allerdings sehr weit und will keineswegs zugeben, was Lindau von der Vertuschung des Reims durch Hinüberziehen des Satzes von einem Vers zum andern behauptet. Legouvé meint, daß selbst in solchen Fällen, wo der grammatikalische Satz von einem Vers zum andern überspringt, der Reim doch immer beim Vortrag zu Gehör gebracht werden muß. Als Beispiel führt er Folgendes an:

Victor Hugo nous offre à chaque vers la demonstration de cette règle:

Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris
Les yeux sur la nature, et sur l'art, l'idiome, etc.

La syntaxe grammaticale vous commande de joindre le verbe au règime et de dire:

Quand, tâchant de comprendre et de juger,
J'ouvris les yeux sur la nature et sur l'art.

Oui, la syntaxe le commande, mais la poétique actuelle vous le défend; vous n'avez pas le droit de lier par la diction, „j'ouvris les yeux", car alors la rime disparaît, et avec la rime, le rhythme. Il faut aprés le mot, „j'ouvris", laisser un leger temps, plutôt senti que perçu, mais qui suffit pour mettre la rime sur son trône, et faire de „j'ouvris", l'echo d' „apprauvis."

Es bleibt aber immer noch der unnütze Aufwand der französischen Romantiker, die Reichheit des Reims nicht nach Silben, sondern nach Buchstaben zu bemessen, eine Uebertreibung, die unmöglich beim Vortrag zur Geltung gebracht werden kann.

Alfred de Musset wagte es, sich vom Zwange dieser Regel loszureißen, und kam darüber zum Streit mit Viktor Hugo und der ganzen romantischen Schule. Man schrie über ihn und warf ihm vor, daß er „schlechte Reime" mache, und — er selbst gestand es ein. Wie aber sehen diese schlechten Reime aus? Man höre nur:

Vous trouverez, mon cher, mes rimes bien mauvaises,
Quant à ces choses-là, je suis un reformé,
Je n'ai plus de sistème et j'aime mieux mes aises;
Mais j'ai toujours trouvé honteux de cheviller.
Je vois chez quelques-uns, en ce genre d'escrime,
Des rapports trop exacts avec un menuisier.
Gloire aux auteurs nouveaux qui veulent à la rime
Une lettre de plus qu' il n'en faillait jadis!

Bravo! c'est un bon clou de plus à la pensée.
La vieille liberté par Voltaire laissée
Etait bonne autrefois pour le petits esprits.

Paul Lindau begleitet diese Verse Mussets mit der Bemerkung:

„Das sind allerdings herzlich schlechte Reime, deren Schlechtigkeit sogar beabsichtigt ist. „Cheviller“ und „menuisier“, „jadis“ und „esprit“ — es gehört eine freundliche Auffassung dazu, um das für gültige Reime zu erklären.“

Sicher nicht vom deutschen Standpunkte! Wir könnten zufrieden sein, bei unseren Dichtern nie schlechtere Reime, als solche zu treffen. Dem Klange nach ist den von Lindau gekennzeichneten Reimen auch nur vorzuwerfen, daß sie nicht nicht voll tönen, rein sind sie, und man findet selbst bei Molière Verse, die spärlich ausklingen, wie

O! vraiment, tout cela n'est rien aux prix du fils:
Et si vous l'aviez vu, vous diriez: c'est bien pis!

(Tartuffe, 1. Akt.)

und:

Enfin le bon de tout, c'est qu' à d'autres qu' à lui
On ne vous peut lier que vous ne disiez oui.

(Tartuffe, 2. Akt.)

auch:

Et là, votre conduite, avec ses grands eclats,
Madame, eut le malheur qu'on ne la loua pas.

(Misanthrope, 3. Akt.)

Nie aber hat der um seiner schlechten Reime willen getadelte Musset gewagt, wirklich unechte Klänge, wie sie außer Platen sich fast jeder deutsche Dichter gestattet, zu

verbinden. „Die Frage der Volltönigkeit und Reinheit des Reims“ berichtet Lindau, „spielt in der französischen Dichtung eine Rolle, von deren Bedeutung wir uns schwer eine Vorstellung machen. Selbst der größte französische Dichter, selbst Molière, ist dem Lobe nicht entgangen, gute Reime zu machen; und dies Lob rührt von keinem geringeren her, als von dem berufensten Kritiker der Zeit, von Boileau.“ — Und so sind auch Musset, diesem französischen Reimverächter, die unechten Reime völlig fremd geblieben, und in seinen Werken wird man bei aller Reimfreiheit, deren er sich selber rühmte, nicht eine Wortpaarung mit verschieden tönenden Vokalen finden.

c) Der englische Reim.

Den ausgesprochenen Gegensatz zu der französischen Peinlichkeit in der Behandlung des Reimes bildet die englische Willkür. In den Werken unserer britischen Stammesbrüder finden wir eine Reihe von Wortpaarungen, die wir Deutsche als alte, wenn auch gerade nicht erfreuliche Bekannte begrüßen können. Wenn Shakespeare von der Schönheit singt:

Beauty is but a vain and doubtful good,
A shining gloss, that's fadet suddenly;
A brittle glass, that's broken presently;

klingt das nicht wie Heines

Sie staunt mich an gar seltsamlich,
So lieb, so weh und inniglich,

in seinen Traumbildern? — Wie die Engländer lange und kurze Vokale vereinigen, zeigt Byrons Vers.

But this was for my father's faith,
I suffer'd chains and courted death.
(aus A. Prisouner of Chillon.)

Die Laute faith und death verhalten sich genau zu einander, wie die Endklänge in Uhlands Vers:

Schon deckt meine Wange Todtenblässe — —
In des Sonettes goldenem Gefäße

aus seinem Sonett „Vermächtniß." Auch „eu" und „ei" nehmen die englischen Poeten für reimverwandte Laute, wie in To a kiss von Robert Burns:

Sorrowing joy, adieu's lost action,
Whenn ling'ring lips no more must join;
What words can ever speak effection
So thrilling and sincere as thine.

Die geringe Auswahl klingender Reime und das Ueberwiegen der einsilbigen Worte führt den Engländer gerade bei mehrsilbigem Gleichklang zu einer weiteren Ungenauigkeit, die bei uns nicht vorkommt. Longfellows Footsteps of Angles enthält die Strophe:

An with them the Being Beauteous,
Who unto my yooth was given,
More than all things else to love me,
And is now a saint in heaven.

Bei uns gäbe „geschliffen" und „treffen" keinen Reim, die englische Poesie zeigt diese Klangvermengung durchaus nicht selten. Auch Thomas Moore dichtet in Forget not the Field:

Could the chain for an instant be riven,
Which Tyranny flung round us then,
No tis not in Man, nor in Heaven,
To let Tyranny bind it again!

und Byron in den sehr reimreichen Hebrew Melodies:

While sadly we gazed on the river
Which roll'd on in freedom below,
They demanded the song; but, oh never
That triumph the stranger shall know!

Noch auffälliger ist die Lautverwechselung von i und e bei langen Silben, wie in Tennysons Love and Death:

— — — — — —; and as the tree
Stands in the sun and shadows all beneath,
So in the light of great eternety
Life eminent creates the shade of death .....

oder in Shakespeares Sweet Music:

Every thing, that heard him play,
Even the billows of the sea ....

Die beiden zuletzt angeführten Beispiele beziehen sich sogar auf stumpfe Reime, an denen die englische Sprache nicht so arm ist. Dem schon erwähnten Mangel an Wörtern mit klingenden Endungen hilft man durch häufige Anwendung des gespaltenen Reimes ab. Es tönt durchaus nicht aufdringlich und thut der einfachen Weise des Gedichtes keinen Abbruch, wenn Longfellow singt:

Lives of great men all remind us,
We can make our lives sublime,
And, departing, leave behind us
Footprints on the sand of time.

Ebenso prunklos erscheinen dem Briten Byrons Verse in „Whenn we two parted“:

> They name thee before me.
> A knell to mine ear;
> A shudder comes o'er me —
> Why wert thou so dear?

und am Schluß:

> If I should meet thee
> After long years,
> How should I greet thee? —
> With silence and tears.

Im Deutschen ist diese Reimart für ernste lyrische Gedichte nur als Ausnahme und mit der Vorsicht zu brauchen, daß der Leser oder Hörer nicht ein beabsichtigtes Reimkunststück darin finde. Sicher würde es bei uns auffallen und die lyrische Stimmung verderben, wenn die gespaltenen Reime, wie dies bei dem eben erwähnten Liede der Fall ist, in drei Strophen dreimal wiederkehren oder wie in „One fond Kiss“ von Burns in sechs Strophen fünfmal. Nun gar Endklänge wie:

> Deap in heart-wrung tears I'll pledge thee,
> Warring sighs and groands I'll wage thee....

und:

> But to see her was to love her,
> Love but her and love for ever

würde man im Deutschen nur in humoristischen Liedern nach Art Heines oder Mirza Schaffys, nie aber in einem so tief empfundenen Gedichte, wie das von Burns, als ungezwungen aufnehmen. Am ungebundensten hat sich

Byron im Reimen gezeigt, besonders im Don Juan, um damit humoristische Wirkungen zu erzielen. Goethe berichtet über diese Reimart in seiner „Auswärtigen Literatur und Volkspoesie“: „— —; nur Einen Spaß können wir ihm nicht nachahmen, welcher öfters durch seltsame und zweifelhafte Aussprache mancher auf dem Papier ganz verschieden gestalteter Worte bewirkt wird. Der englische Sprachkenner mag beurtheilen, inwiefern der Dichter auch da muthwillig über die Schnur gehauen.“

Man möchte sich wundern, daß Poeten, deren Sprache so überaus feine Lautunterschiede, wie keine andere, aufzuweisen hat, sich nicht nur über diese mannigfaltigen, genau abgegrenzten Klangabstufungen hinwegsetzen, sondern auch in ihren Dichtungen Laute vermengen, die in weniger scharf unterscheidenden Sprachen unmöglich zu einem übereinstimmenden Gleichklang vereinigt werden können. Oder ist vielleicht gerade die Vielgestaltigkeit der englischen Aussprache schuld an der wenig strengen Wortpaarung der britischen Dichter? Sicher trägt die häufig vorkommende Schwankung in der Aussprache mancher Wörter, über die ja auch alle ausländischen Zungen stolpern, ihr gut Theil dazu bei, den Gleichklang weniger ernst zu nehmen.

---

2. In Deutschland.

A. Reim und Rhythmus.

Angesichts der gereimten Ableitungssilben bei Italienern und Spaniern, der dünnen Endklänge auf ée und ie bei den Franzosen, des Mangels klingender Reime bei den

Engländern kann der deutsche Dichter stolz sein auf seine Muttersprache, deren eigenartige Gestaltung ihn in den Stand setzt, die poetischen Formen aller kultivirten Länder in heimischen Lauten wiederzugeben. Unter den Trümmern der mittelhochdeutschen Literatur lagen Jahrhunderte lang verborgen die reichen Sprachschätze, welche unsere Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts endlich bloßlegten und aus eigenen Mitteln vermehrten zu einem großen, unermeßlichen Geistesschatz, der bis in die ferne Zukunft gewaltige Zinsen tragen wird. Längst zum Märchen geworden ist die Ungelenkigkeit und Rauhheit der deutschen Sprache, und mit überlegenem Lächeln lesen wir das in der Vorliebe für französische Bildung befangene Urtheil Friedrich des Großen über die Sprache seines Volkes:

„Ich finde eine halb-barbarische Sprache, die in ebenso viel verschiedene Dialekte zerfällt, wie Deutschland Provinzen hat. Jeder Kreis redet sich ein, seine Mundart sei die beste. Es giebt noch keine von der Nation anerkannte Sammlung, in der man eine Auswahl von Wörtern und Wendungen fände, die die Sprachreinheit feststellt. Was man in Schwaben schreibt, ist in Hamburg nicht verständlich, und der Stil Oesterreichs scheint in Sachsen dunkel. Es ist also thatsächlich unmöglich, daß selbst ein mit dem größten Talent begabter Schriftsteller diese rohe Sprache ausgezeichnet handhaben kann."

Und weiter heißt es (nach Simons Uebersetzung des Werks „Ueber die deutsche Literatur" von Friedrich dem Großen): „Werfen wir nun einen Blick auf unser Vaterland, ich höre einen aller Anmuth baren Jargon reden, den jeder nach seiner Laune behandelt; ohne Wahl werden

die Ausdrücke verwendet, die passenden und bezeichnendsten Wörter vernachlässigt und die Bedeutung der Dinge in einem Meer von Nebensachen ertränkt."

Nach einigen kargen Belobigungen jetzt vergessener Poeten schließt dann der königliche Freund und Bewunderer Voltaires seine Betrachtung: „Ich will zu den angeführten Herren noch einen Ungenannten fügen, dessen reimlose Verse ich gesehen habe; der Tonfall und Wortklang derselben entstand aus der Mischung von Daktylen und Spondäen; sie waren sinnreich und mein Ohr wurde durch klangvolle Laute, die ich unserer Sprache nicht zugetraut hätte, angenehm berührt. Ich möchte behaupten, daß diese Art des Versbaues vielleicht die passendste für unser Idiom und überdies dem Reime vorzuziehen ist; wahrscheinlich würde man weiter kommen, wenn man sich Mühe gäbe, sie auszubilden."

Diese Ansicht Friedrichs, welche schon damals – die betreffende Schrift erschien 1780 — von den Thatsachen weit überflügelt war, erscheint jetzt ärmlich gegenüber den staunenswerthen Schöpfungen unserer deutschen Dichter. Unsere Sprache hat sich so weich und geschmeidig, so kernig und kräftig erwiesen, wie kaum eine. Ihre herrliche Gliederung hat es ermöglicht, daß die kunstvollen Rhythmen der Alten bei uns heimisch wurden, ihrem reichen Wohllaut danken wir die Einbürgerung der üppigsten Klangformen des Südens und des Morgenlandes. Noch mehr! Wir fügen zu dem schwungvollen Rhythmus den klingenden Reim und erhöhen die Wirkung dieser in anderen Sprachen nur für sich bestehenden Ausdrucksmittel poetischer Rede.

Poggel, in seinem mehrfach erwähnten Buche über

die Theorie des Reims, auf welches sich hervorragende Aesthetiker, wie Carrière und Lemcke stützen, widerstreitet zwar, daß ein schwieriger Rhythmus den Gleichklang vertragen könne. „Das Versmaß gereimter Dichtungen,“ sagt er, „muß einfach sein. Außer Jamben und Trochäen ist kaum irgend ein Versmaß tauglich.“ Das heißt denn doch die Klangmittel unserer Poesie allzusehr beschränken und den gleitenden Reimen Goethes und der späteren Dichter ein hartes Urtheil schreiben. Den falschen Standpunkt, von dem aus diese Reimbegrenzung gezeichnet wurde, erkennt man schon aus der Art der Beweisführung. Als Beispiel der Wirkungslosigkeit des Reims bei kunstvollem Versmaß sollen folgende Verse Platens gelten:

Vorwürfe hab' ich gehört noch eh' ich zu Stand gebracht
Das Werk, mit welchem ich dich, mein süßer Gesell, bedacht;
Es sprachen Freunde zu mir: Wir sind an Poeten reich,
Was wählst du Helden dir aus, die schwach und verrückt zugleich? u. s. w.

Nun bewirkt der Reim allerdings hier einen matten Eindruck, aber nur deshab, weil er einsilbig, stumpf, ist, während er dem Schwunge des Versmaßes sich anschmiegend dreisilbig, gleitend, hätte sein müssen. In einem rhythmisch ähnlich gebauten Ghasel braucht Platen diesen angemessenen Reim:

Im Glas, im helle verklärten, gieb
Den Wein, den Wein, den begehrten, gieb!
Die weiße Rose behalte du,
Die rothe deinem Gefährten gieb!
Unzählige Küsse dem Dichter, dem
Dir werthen, lange bewährten, gieb!

und hier ist die Klangwirkung eine ganz andere. Der daktylische Rhythmus, für den der Endklang so wenig geeignet sein soll, bedarf gar nicht einmal des gleitenden Reimes, sondern nur des zwei= oder gar einsilbigen, um doch eine schöne Wirkung hervorzurufen. Oder wird man in den Versen:

Ehret die Frauen, sie flechten und weben
Himmlische Rosen für's irdische Leben

den Reim für störend und überflüssig halten? Und schöner kann des Gleichklangs Wohllaut nicht betont werden, als in den anapästischen Strophen, wie die aus Chamissos „Löwenbraut“:

Und wie er vergossen das theure Blut,
Er legt sich zur Leiche mit finsterem Muth,
So liegt er versunken in Trauer und Schmerz,
Bis tödtlich die Kugel ihn trifft in das Herz.

oder aus Schillers „Graf von Habsburg:

Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Ja, Platen zeigt sogar, daß auch die aristophanische Anapäststrophe mit ihrer Doppelcäsur den Reim vertragen kann und durch ihn nur einen weiteren Schmuck erhält.

Zur Probe ein paar Zeilen aus dem Schlußakt der „verhängnißvollen Gabel“:

Ihr findet darin manch witziges Wort
und manche gefällige Wendung,
Mit erfindender Kraft und Leichtigkeit
auch eine gewisse Vollendung;
Denn wie sich enthüllt jemaliger Zeit
Volksthum in den epischen Liedern,
So spiegelt es auch in Komödien sich
sammt allen Gelenken und Gliedern. —
— — Nicht wirkungslos bleibt dieses Gedicht,
das glaubt nur meiner Betheurung.
Und der wahren Komödie Sternbild steht
im erfreulichen Licht der Erneurung.

Dagegen kann selbst in einem einfachen Versmaß der Reim matt klingen, wenn er sich der Skandirung nicht anschmiegt. Vischers gedankentiefe Dichtung „Der Erste“ beginnt mit den Worten:

Dich möcht' ich kennen, stolzer Göttersohn,
Der du zuerst im ungeheuren Schmerz,
Dem ewigen Fluch, der blassen Furcht zum Hohn
Den Stahl gezücket auf das eigne Herz.

Das sind ganz gewöhnliche Jamben, und doch tritt der Reim hier ganz in den Hintergrund, — nicht wegen des wuchtigen Inhalts, sondern wegen des trimeterähnlichen Schwungs im Rhythmus. Wir betonen Göttersohn, ungeheuren Schmerz, eigne Herz. Wohl würde dieses herrliche Gedicht wenig an seinem poetischen Werthe verloren haben, wenn es selbst ganz des Reimes entbehrte,

— wie man ebenso wenig diesen Schmuck an Klopstocks Oden vermißt, — hätte es aber klangvoll wirken sollen, so wäre hier der dreisilbige Reim unerläßlich gewesen.

Die zweckmäßige Anwendung des Reims hängt also nicht von der einfachen Form des Versmaßes ab, sondern von einem ganz anderen Umstande:

> Die Art des Reimes muß im Einklang stehen mit dem rhythmischen Schwung des Gedichtes.

So könnte man den Gleichklang selbst in der alkäischen Strophe — dann aber natürlich nur dreisilbig — verwerthen, wodurch allerdings in Anbetracht des an sich verwickelten Versbaus für den Dichter eine sehr große Häufung von Schwierigkeiten entstände.

Hegel erklärt sich in seiner Aesthetik ausdrücklich gegen die Anwendung des Reimes in der alkäischen und sapphischen Strophe. Nach ihm bedeutet sie einen unauflöslichen Widerspruch. „Denn," führt Hegel aus, „beide Systeme beruhen auf entgegengesetzten Principien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sich nur in dieser Entgegensetzung selbst verbinden, was nichts als einen unaufgehobenen und unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde." Aber Rudolf Gottschall widerlegt diese Ansicht Hegels in seiner Poetik mit einer sehr einleuchtenden Erklärung:

„Der Reim, als der volle Gleichklang der Silben und Wörter bei verschiedenen Anfangsbuchstaben, behauptet seine Bedeutung für die deutsche Poesie auch, seit dieselbe in ihrer Weise die antiken Verse nachgeahmt und dem

eigenen Silbenmaß ein festes Gesetz gegeben. Da sie dadurch nicht zu einer quantitirenden im alten, plastischen Sinne des Worts geworden, sondern eine accentuirende geblieben ist: so ist der Reim nicht zu einem luxuriösen Klange herabgesetzt, sondern der nothwendigste musikalische Schlußstein des Rhythmus geblieben. Auch ist es eine irrige Ansicht vieler Philosophen und Aesthetiker, daß der kunstvollere Rhythmus und Reim sich ausschließen, daß z. B. die Architektonik der antiken Sprache den Reim unter keiner Bedingung ertrage."

Zu dieser Darlegung führt Gottschall noch als Bekräftigung seines Urtheils die Worte Guests aus dessen History of English Rythmus an:

„Der Reim ist nicht, wie man gewöhnlich glaubt, eine bloße Zierde, er markirt den Accent und hebt ihn hervor und trägt und kräftigt den Rhythmus."

Gottschall hat auch in vielen Liedern Beispiele geliefert, wie sich die alkäische Strophe im Reimschmuck ausnimmt. Er giebt dafür selbst folgende Verse als Probe an:

Und sinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihm auch im Strafgerichte
Schmettert in Scherben die Weltgeschichte.

Der Versuch ist nicht neu, denn vor nicht weniger als zweihundert Jahren finden wir schon in Deutschland Gedichte in antikem Versmaß mit Reimen. Aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts stammt die sapphische Strophe:

Musen, ihr Musen, stehet und erachtet,
Jupiters Töchter klaget und betrachtet,
Alle neun Schwestern machet ohne Länge
Grabe-gesänge.

(einer gereimten Trauerrede von Jonas Daniel Loschwitz entnommen.)

Neben Gottschall wird man Wenige finden, die sich an so schwere Formen wagen. Erwähnt sei Gensichen, ferner Max Kalbeck, der mit vieler Gewandtheit die Aufgabe zu lösen wußte. Sein Gedicht „Im Fieber" ist im alkäischen Rhythmus gereimt und enthält die sehr schöne Strophe:

Ich sah sie einst im Lichte der Sonne geh'n,
Sah ihr Gelock im Hauche des Lenzes weh'n, —
Wer durfte so viel Schönheit morden,
Daß sie so still und so bleich geworden.

Ein anderes Lied desselben Dichters „An die Nacht", in asklepiadeischen Strophen, schließt:

Doch bevor du den Saum ‖ deines Gewandes hebst
Und im ewigen Raum ‖ über die Sterne schwebst,
Weile bei der Geliebten,
Bring' ihr Grüße von mir im Traum!

Hier ist der Reim schon bedeutungsvoller, als in den beiden alkäischen Strophen von Gottschall und Kalbeck, weil er auch die Cäsur hervorhebt. Das Richtige ist wohl aber in allen drei Beispielen noch nicht getroffen, denn der rhythmische Schwung erfordert hier einen gleitenden Reim zur Verbindung der ersten beiden Zeilen. Die Ueberwindung dieser Schwierigkeit bildet das nächste Ziel für die Pfleger lyrischer Kunstformen.

Mit Recht sagt Minckwitz in seinem „Katechismus der Poetik“: „In Schillers und Goethes Zeiten waren diese, in unseren und künftigen Zeiten sind jene Formen möglich, unserm Sprachgenius angemessen, nachbildbar, schön, mithin auch nothwendig, wenn wir fortschreitend den echten Ausdruck unseres Innern finden wollen. Neue Klassiker können nur auf diesem Grunde erstehen.“

Poggel will aber den Gleichklang noch mehr beschränken. Er begnügt sich nicht mit der Forderung einfachen Versmaßes für den Reim, sondern hält ihn auch nur bei kurzen Zeilen für geeignet. „Bei Platen“, sagt er, „tritt die musikalische Wirkung des Reimes fast ganz zurück“, — nämlich wenn er die Zeilen zu lang ausdehnt, und dies sollen folgende Verse belegen:

Wen die Natur zum Dichter schuf, den lehrt sie auch
zu paaren
Das Schöne mit dem Kräftigen, das Neue mit dem Wahren;
Dem leiht sie Phantasie und Witz in üppiger Verbindung
Und einen quellenreichen Strom unendlicher Empfindung.
Ihm dient, was hoch und niedrig ist,
das Nächste wie das Fernste.
Im leichten Spiel ergötzt er uns
und reißt uns hin im Ernste.

Geht hier wirklich der musikalische Klang verloren? Könnte man nicht gerade diese Verse als Beweis für die Unrichtigkeit der Regel anführen, wonach der Reim nur in kurzen Zeilen wirke? Jedenfalls ist die Nibelungenstrophe mit dem männlichen Endreim, wie sie in neuester Zeit Hamerling anwendet, nicht viel kürzer, und doch

tönen die Verse aus seinem „Schwanenlied der Romantik":

Singt ihr das Lied des Wachens, — ich preise mir
den Traum;
Mag euch die Hefe locken, ich nippe den zarten Schaum,
Den Schaum vom Lebensweine, der goldne Blasen wirft,
Und dessen Fluth die Lippe zu wonniger Narkose schlürft!

immer noch voll und gewichtig. Wenn aber schon der Reim in dem siebenfüßigen Jambus dem Hörer verloren gehen soll, wie könnte er zur Geltung kommen in größeren Zwischenräumen? Und doch hört selbst der Ungeübte noch den Klang in dem verschränkten Reim:

Von Zeit zu Zeit seh' ich den Alten gern
Und hüte mich mit ihm zu brechen.
Es ist gar hübsch von einem großen Herrn
So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen.

oder in dem umschlingenden:

Du sahst mich oft im Kampf mit jenen Schlingeln,
Geschminkten Katzen und bebrillten Pudeln,
Die mir den blanken Namen gern besudeln
Und mich so gerne ins Verderben züngeln.

(Heine, Sonette.)

und selbst im überschlagenden:

O lieb', so lang' du lieben kannst,
O lieb', so lang' du lieben magst!
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
Wo du an Gräbern stehst und klagst!

Nicht auf die Länge und Kürze des Verses kommt es an, wenn der Reim im Ohre weiter tönen soll, sondern allein auf den Werth des Reimworts für den Sinn des Ge-

dichtes oder auch des Satzes, zu dem es grammatisch gehört. Man vergleiche die kurze Strophe Rückerts:

Knabe mit der Flasche
Komm zur Laube, bring
Eine Ros' und hasche
Einen Schmetterling.

mit der langen von Bodenstedt:

Wenn der Frühling auf die Berge steigt
Und im Sonnenstrahl der Schnee zerfließt,
Wenn das erste Grün am Baum sich zeigt
Und im Gras das erste Blümlein sprießt. — —

Hier liegt auf jedem Reimwort der Ton, deshalb hallt auch der Klang nach und schmeichelt sich dem Ohr des Lauschenden ein, dort steht ein unbedeutendes Wort unverdient an der hervorragenden Stelle des Versendes, und der Klang geht verloren. Das „geistig entscheidende Wort" muß den Reim tragen.

Ein Hinüberziehen des Satzes von einer Zeile in die andere, wie in dem angeführten Rückert'schen Liede, ist nur unter Bedingungen ohne Schaden für den Reim, nämlich nur dann, wenn das Reimwort an und für sich wichtig genug ist, um trotz des Uebergangs im Ohre weiterzuklingen.

Siehst du das wunderschöne Weib?
In süßen Schauern bebt ihr Leib;
Die weißen Arme wehren still
Dem Manne, der sie halten will.

So heißt es in der Novelle „Marghrita Spolentina" von Heyse. Und weiter an einer andern Stelle:

Er murrt: So fürstliche Gewandung
Trägt in Ragusas Stadt und Flur
Der Spolentini Schwester nur,
Sie mag wohl baden nach der Brandung.

Vorzüglich längeren Dichtungen gereicht es zum Vortheil, auf diese Art eine Abwechslung in die Reimbetonung hineinzubringen, da es Leser und Hörer ermüden würde, wenn der grammatische Satz stets mit dem Versende ausginge.

B. Der deutsche Reimschatz.

Die Kunst des Reimens wird dem Deutschen nicht leicht gemacht, er hat in seiner Sprache viel Schwierigkeiten zu überwinden, von denen andere, namentlich die romanischen Sprachen, nichts wissen. Wir besitzen im Deutschen eine große Anzahl von Wörtern, die sich gar nicht reimen lassen, und eine weitere ansehnliche Gruppe von Wörtern, auf die man nur spärlich oder assonirend reimen kann. Wenn sich zur Noth auch auf einen Bruchtheil des Sprachschatzes beim Reimen verzichten ließe (durch geschickte Anwendung gleichbedeutender Ausdrücke, an denen unsere Muttersprache reich ist), so bleibt doch noch eine Menge nicht reimbarer und schwer zu umschreibender Wörter übrig, die in der Poesie eine so hervorragende Wichtigkeit haben, daß man es als einen herben Mangel empfindet, sie als Reim in den Dichtungen nicht verwerthen zu können. Wie bedeutungsvoll und wie verführerisch erscheinen dem schaffenden Dichter Worte wie:

Hoffnung, Weisheit, Kühnheit, Schönheit, Anmuth, Unschuld, Jungfrau, Knospe, Frühling, Antlitz, Seufzer, Jüngling, Zukunft, falsch, Furcht. —

Eine Reihe, die sich verzehnfachen ließe, ohne jene Wörter mitzurechnen, die, aus zwei Längen und einer Kürze bestehend, schon ihres Tonfalles wegen von den meisten Dichtungen ausgeschlossen werden müssen. Alle die angeführten Wörter sind unzugänglich für den ernsten Reim. Auf „Mensch“ läßt Heine „wetterwend'sch“, „abendländsch“ folgen, auf „deutsch“ „neid'sch“, — beide Ausdrücke sind, wenn man nicht zu solchen Scherzen greifen will, für den Reimschatz verloren. Das sehr nothwendige Wort „Volk“ hat nur die rührenden Reime „Erfolg“, „Verfolg“, oder es muß als Dativ angewendet werden: „dem Volke“, worauf aber dann auch nur der Reim „Wolke“ und das schwer zu verwerthende „Molke“ folgen kann. Gleich umständlich ist der Reim auf „Vogel“ (mogel, froh gell, Kogel — dieses nach Daniel Sanders' Wörterbuch in der Bedeutung „Kapuze“ von Freiligrath in seinen „Garben“ gebraucht), ferner auf Freiheit (Einerleiheit, Zweihet, Dreiheit oder gar Neuheit), auf „Schicksal“ (Mosaik-Saal, Stückzahl, Glücks-Aal) und auf hundert andere. Weiter giebt es eine Anzahl von Wörtern, welche geradezu zu schlechten Reimen herausfordern, z. B. „Teufel“. „Auf Teufel reimt sich nur der Zweifel“, sagt Goethe. Für diejenigen aber, welche „Teufel-Zweifel“ nicht gutheißen, bliebe nur „Teufel-träufel'“ (Geträufel, Häufel') und „Zweifel-Eifel“ (oder „Leifel“, nach Daniel Sanders' Wörterbuch gleichbedeutend mit Hülse, Schale von Früchten). Auf „Freund folgt fast immer „Feind“, der formen-

strenge Dichter wird „Freund“ nur mit gebräunt“, „umzäunt“, „zuneunt“, gezwungener aber mit „scheu'nd“, „erneu'nd“ paaren. Ferner gehört „lieblich“ für die Anhänger Platens zu den reimlosen Worten, und wer es mit der Form leichter nimmt, kann damit auch nur „üblich,“ allenfalls „grüb'lich“ oder „grübl' ich“ verbinden. Schließlich giebt es auch noch eine Reihe von Wörtern, die nur wenig auswählbare Reime zulassen, wie „Tugend“, das nur zu „Jugend“ und „lugend“ oder dem selteneren „fugend“ paßt, „Auge“, das man mit „sauge“, „tauge“, „Lauge“ vereinigen muß, „Blume“, an das man nur „dem Ruhme“ „Krume“, „Muhme“ (nach Daniel Sanders' Wörterbuch auch „Lume“) oder die Wörter auf „thum“ im Dativ anschließen kann. Des Reimpaares „Wahrheit-Klarheit“, welches allein durch die ungenauen Reime „Narrheit, Starrheit“, allenfalls durch die Wortbildung „Offenbarheit“, erweitert werden kann, vermag sich kein deutscher Dichter zu entziehen, und es wird schwer sein, einen Prolog oder ein längeres Gedicht aus dem 18. und 19. Jahrhundert herauszufinden, in dem die Reime „Klarheit—Wahrheit“ nicht vorkommen.

Dieser Reim gehört auch schon zu den abgenutzten, denen ferner die Verbindungen „Liebe—Triebe“, „Sonne—Wonne“, „Lust—Brust“ und so weiter zuzuzählen sind. Wilhelm Scherer erwähnt dies am Schluß seiner nachgelassenen „Poetik“, die leider in den letzten Kapiteln unvollendet blieb, mit folgender Bemerkung:

„Von bequemen Reimen ist viel gesprochen, und wählerische Dichter vermeiden sie, indem sie sich vor

dem Princip der Neuheit beugen. Es erfolgen so gewisse Erschöpfungen der poetischen Technik von Zeit zu Zeit. Die Reimtechnik schien erschöpft zu Klopstocks Zeit, und dieser verschmähte daher den Reim. Heut hat es wieder den Anschein, als wenn mit dem Reim der Ausdruck der Trivialität fast unlöslich verbunden wäre. Wenn „Goethe" als Reimwort kommt, dann folgt sicher „Morgenröthe". So sind längst verspottet „Liebe—Triebe", „Herzen—Schmerzen". Es giebt aber ganze Reihen ähnlicher Reimpoesie. Und der Versuch sich zu emancipiren und neue Reimwörter zu finden, hat auch nur zum Gesuchten, Ueberladenen, äußerlich Prächtigen geführt, was für die intimen Wirkungen der Lyrik nicht günstig ist."

Dagegen ließe sich nun manches einwenden. Die von Scherer so bezeichneten „bequemen" Reime können dem Dichter allerdings recht unbequem werden, da sie sich ihm allzu oft in den Weg stellen. Aber sie bilden deshalb noch kein noli me tangere. Es klingt doch nicht trivial, wenn Geibel in den Juniusliedern singt:

In süßen Schauern rührt sich wieder
Was je geblüht in meiner Brust,
Und alte Liebe, junge Lieder
Empfind' ich in vereinter Lust.

oder:

Ach, nach dem Trauern,
Dem dumpfen Schmerz,
Wie löst dieß Schauern
Selig mein Herz!

Und derselbe Dichter giebt gleichzeitig den Beweis, daß

neue Reimwörter nicht gesucht und überladen erscheinen müssen, so (auch in den Juniusliedern):

Tief im grünen Frühlingshag
Durch die alten Rüstern
Wandelt leis' am schönsten Tag
Wundersames Flüstern.

Wenn das Streben der Dichter, den Reimkreis zu erweitern, der Lyrik nicht günstig wäre, so ständen wir wohl heut noch auf der Stufe, welche Gleim und Gellert zu Klopstocks Zeiten einnahmen, und andererseits wäre es den Dichtern der Zukunft verschlossen, für ihre poetischen Schöpfungen reinere und weniger mangelhafte Formen zu wählen, als uns heute zu Gebote stehen.

Nicht das Wort, der Reim an sich ist trivial oder im Gegensatz gesucht und aufdringlich, sondern die Art der Verwendung. Die Reimkunst besteht nicht darin zwei Reime zu finden, sondern sie so geschickt zu vereinigen, daß das eine Reimwort mit scheinbarer Nothwendigkeit auf das andere folgen muß.

Man lese die folgende Sestine von Rückert, deren sechs Schlußworte in stets neuer Verbindung und immer ungezwungen, wie von selbst sich einfinden:

Wann durch die Lüfte wirbelnd treibt der Schnee,
Und lauten Fußtritts durch die Flur der Frost
Einhergeht auf der Spiegelbahn von Eis;
Dann ist es schön, geschirmt vom Winter-Sturm
Und unvertrieben von der holden Gluth
Des eignen Heerds, zu sitzen still daheim.

O dürft' ich sitzen jetzt bei der daheim,
Die nicht zu neiden braucht den reinen Schnee,
Die mit der sonn'gen Augen sanfter Gluth
Selbst Funken weiß zu locken aus dem Frost!
Beschwören sollte sie in mir den Sturm,
Und thauen sollte meines Busens Eis.

Erst muß am Blick des Frühlinges das Eis
Des Winters schmelzen, und nach Norden heim,
Verscheucht vom Lenzhauch, ziehn der laute Sturm;
Eh' ich darf ziehn dorthin, wo ich den Schnee
Der Hand will küssen, den, weil Winterfrost
Ihn nicht erschuf, nicht tödtet Sommergluth.

Die Sehnsucht brennt in mir wie Sommergluth,
Aufzehrend innerlich wie mürbes Eis,
Mein Herz, inmitten von des Winters Frost,
Und rastlos stäuben die Gedanken heim
Nach ihrem Ziel, sich kreuzend wie der Schnee,
Den flockend durcheinander treibt der Sturm.

O daß mich fassend zu ihr trüg' ein Sturm,
Damit gestillet würde meine Gluth!
Und dürft' ich als ein Fleckchen auch von Schnee
Nur, oder als ein Nädelchen von Eis
Das Dach berühren, wo sie ist daheim;
Nicht fühlen wollt' ich da des Winters Frost.

Wer fühlet, wo der Frühling athmet, Frost?
Wen schrecket, wo die Liebe sonnet, Sturm?
Wer kennet Ungemach, wo sie daheim?

Sie, die mir zuhaucht sanfte Lebensgluth
So fern her über manch' Gefild von Eis
Und manch' Gebirg, bedeckt vom rauhen Schnee.

Mit Blüthenschnee schmückt sich der kahle Frost,
Das Eis wird Lichtkrystall und Wohllaut Sturm,
Wo ich voll Gluth zu Dir mich denke heim.

Hier ist nichts gereimt, und doch bekundet sich gerade in diesem Gedichte das Wesen der Reimgewandheit. Sonderbare Reime zu erreichen, das läßt sich auch auf mechanischem Wege erzielen, die Reime aber, gleichviel, ob sie einfach oder selten sind, geschickt zu verketten, dazu gehört eine ungleich größere Begabung, dazu bedarf es eines poetischen Talentes.

Wenig geschickt klingt der Reim in dem Trinklied von Hoffmann von Fallersleben:

Wohlig sitzen wir im Weinhaus,
Unser Krug ist wie ein Traum.
Selbst die Welt, das alte Beinhaus
Hat Respekt und rührt sich kaum.

Man merkt, das hier die Verbindung von „Weinhaus — Beinhaus" nicht folgerichtig begründet ist. Und wenn Viktor Scheffel in seinem „Trompeter von Säkkingen" den Kater singen läßt:

Und er singt in alten Weisen
Singt ein altes Katerschlachtlied,
Das wie fern Gewitterrollen
Durch die sturmdurchbrauste Nacht zieht ....

so meint er vielleicht Wunder! welch' humorsprudelnden, schwierigen Reim er da ausgetüftelt hat, und in Wahrheit ist „Schlachtlied — Nacht zieht" gar kein Reim, sondern eine Assonanz und könnte, statt zur Belustigung über die barocke Form, eher zum Aerger über die Herausforderung des Dichters, solche Unzulänglichkeit für Kunst gelten zu lassen, Anlaß geben.

Mit ganz anderer Gewandtheit versteht es Goethe, den Reim selbst an unscheinbaren Stellen kunstvoll zu verwenden. So, um nur ein Beispiel zu nehmen, in der „Braut von Korinth", wo er auf den Versschluß „sein" und „Wein" das Wörtchen „ein" folgen läßt, in einer Form, als wäre sie die einzig denkbare, und die doch bei näherer Betrachtung sich als eine geschickt verborgene Aenderung des Sprachgebrauchs erweist. Die Strophe lautet:

Eben schlug die dumpfe Feierstunde,
Und nun schien es ihr erst wohl zu sein.
Gierig schlürfte sie mit blassem Munde
Nur den dunklen, blutgefärbten Wein.
Doch vom Weizenbrot,
Das er freundlich bot,
Nahm sie nicht den kleinsten Bissen ein.

In der Prosa sagt man: etwas zu sich nehmen. Goethe hat den Ausdruck poetisch verschönert und gleichzeitig für den Reim gefüge gemacht. Darin zeigt sich Reim-Kunst. Goethe war darin Meister, er wußte selbst veraltete und an sich sonderbare Wendungen so fein in den Reim zu flechten, daß sie kaum auffielen. Gretchen spricht zu Faust:

— — Ich wüßte nicht, was sich
Zu eurem Vortheil hier zu regen gleich begonnte,
Allein gewiß, ich war recht bös auf mich,
Daß ich auf euch nicht böser werden konnte.

und das Fremdartige des Zeitworts „begonnte" stört fast gar nicht, denn die alte Form paßt genau in die Situation. In gleicher Weise greift Goethe auch einmal zum gespaltenen Reim in einer hochtragischen Stelle. Gretchen betet zur Mater Dolorosa:

Zum Vater blickst du,
Und Seufzer schickst du
Hinauf um sein' und deine Noth.

Wie nahe lag hier die Gefahr der Aufdringlichkeit, die der gespaltene Reim sonst mit sich zu bringen pflegt, und wie natürlich giebt sich dieser Schlußklang hier!

Reimungeschicklichkeit bringt außer der schwerfälligen Verbindung der Reimwörter noch einen fast gröberen Fehler mit: den Verstoß gegen die Satzordnung.

Gerade unsere deutsche Sprache gewährt so viel Freiheiten in der Anordnung der einzelnen Satztheile, daß man es um so schwerer empfindet, wenn an die Stelle zielbewußter Freiheit schrankenlose Willkür tritt. Wer um des Reimes willen gegen den deutschen Sprachgeist sündigt, zeigt, daß er die Kunst unzulänglich beherrscht oder doch leichtsinnig, nicht mit der erforderlichen Gewissenhaftigkeit ausübt.

Derartige Verstöße verdanken wir hauptsächlich den Romantikern. Aug. Wilh. Schlegel beginnt sein „Sonett" mit der Zeile:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder.

Er hätte es nicht thun sollen, denn unsere Sprache verlangt hier durchaus die ungetrennte Form: „wiederkehren." In dem Gedicht „Der frohe Wandersmann" braucht Eichendorff eine sehr häufig auftretende Umstellung des Zeitworts:

Die Bächlein von den Bergen springen, . . .

was nur Berechtigung hätte, wenn auf „springen" ein besonderer Nachdruck läge. In Lenaus „Postillon" kommt der Vers vor:

Hier ich immer halten muß,

eine ganz unerlaubte Umstellung, die gradezu unbeholfen erscheint. Aehnliche Beispiele könnten bis zur Unzahl zusammengebracht werden.

Unsere Klassiker haben nun sehr selten in ihren Gedichten solch' undeutsche Wendungen gebraucht, und diese einzelnen Fälle können wohl eben so als Versehen gelten, wie wenn Schiller im „Gang nach dem Eisenhammer" sagt:

Seht da die Verse, die er schrieb
Und seine Gluth gesteht.

Wenn noch heut unsere Dichter sich die Freiheit der Satzumstellung dem Reime zu Liebe gestatten, so ist das unverzeihlich und kann nicht scharf genug gerügt werden.

C. Die Reimreinheit.

Die Entschuldigung mit der angeblichen Reimarmuth in unserer Sprache ist genugsam widerlegt worden, man spare sie deshalb auch für die vielumstrittene Frage der

Reimreinheit. Da die Zulassung des ungenauen Reimes in der neuhochdeutschen Literatur allgemein geworden ist, so zeigt das nur, daß der Gleichklang noch nicht auf der höchsten Stufe seiner Entwickelung angelangt ist. Wohl sagt Wilhelm Grimm:

„Bei dem Reim meint man die letzte Höhe der Kunst erstiegen zu haben, wenn man ihn in völliger Reinheit auftreten läßt, und doch ergötzt er mehr das Auge des Lesenden als das Ohr des Hörenden."

Allein diese Begründung erträgt wohl eine Erwiderung: Gerade der reine Reim wirkt mehr auf den Hörer, als auf den Leser. Das Lied „Ganymed" von Hamerling schließt mit den Worten:

O süßes Sehnen und Hoffen!
Fahr wohl du nächtliches Thal:
Im ewigen Bau steht offen
Der strahlende Göttersaal!

Hier sieht man „Thal" und „Saal" in verschiedenen Buchstaben, hört aber den Klang der beiden Worte in der reinsten Form. Genau so verhält es sich mit dem Reim in der „Krokodilromanze" von Geibel:

Und wenn im gelben Mondlicht rings
Der Strand liegt und die Felsenbrüche,
Tanz' ich vor einer alten Sphinx
Und lausch' auf ihrer Weisheit Sprüche!

wo die Worte „rings" und „Sphinx", obschon ganz ungleich geschrieben, genau zusammentönen. Umgekehrt haben manchmal die in den Buchstaben übereinstimmenden, also

dem Leser symmetrisch erscheinenden Reimpaare ganz verschiedenen Klang. Die Verse Hamerlings aus dem „Schwanenlied der Romantik“:

— — der Waldbach sucht
— den öden Weg zur finstern Schlucht

oder die von Gottschall im Sonett „An die deutsche Bühne“:

Uns soll nicht mehr die Schlangenbrut umzischen!
Zertrümmert ruhn die Bilder in den Nischen ...

befriedigen sicher das Auge, werden aber dem Ohr niemals den Genuß eines vollen Gleichklanges bieten.

Auch Schiller spricht es in seinem Briefwechsel mit Wilhelm von Humboldt aus, daß der Reim nicht gesehen, sondern gehört werden soll.

„Warum streichen Sie“, fragte der große Dichter den gelehrten Sprachforscher, „den Reim zwischen „Sklave“ und „Schafe“, „Nerve“ und „überwerfe“ an? Ich kenne in der Aussprache keine Verschiedenheit, und für das Auge braucht der Reim nicht zu sein.“

Das deckt sich mit den vorstehenden Ausführungen. Der Reim ist nicht für die Lesewelt, sondern für den Zuhörerkreis berechnet. Leider hat die Unterhaltungsmode in unserer Zeit den Vortrag poetischer Werke ganz in den Hintergrund gedrängt und an seine Stelle den mehr oder weniger genußreichen Singsang vorgeschoben, der nun alle geselligen Vereinigungen überfluthet.

Der Gleichklang kann sich schon deshalb gar nicht nach der Schrift richten, weil diese noch immer an zwei großen Fehlern krankt, an der widerspruchsvollen „Recht-

schreibung" und an der Unzulänglichkeit der deutschen Schriftzeichen, die gewisse Laute gar nicht wiedergeben können, (wie das „ch" in „noch", welches doch ganz anders, als das „ch" in „mich" gesprochen wird), während sie für andere Laute (z. B. x = ks = chs oder f = v ph) mehrfach vorhanden sind. Der Reim hat es nur mit dem tönenden Wort zu thun.

Aber auch die Aussprache beruht bei uns Deutschen noch nicht auf festen Regeln und ändert sich von Norden nach Süden, von Osten nach Westen. Die Mundart des Volks, mit dem man im täglichen Verkehr steht, übt solchen Einfluß auf die Sprechweise des Gebildeten, daß es kaum möglich ist, die Rede dialektfrei zu halten; mehr oder minder ist sie immer mundartlich gefärbt.

Wie der Dialekt schädigend auf den Dichter wirkt, erkannte schon Haller, einer aus der Gruppe Poeten, die wegen ihres Festhaltens an dem Reim von Gotsched verspottet wurden. Haller erzählt:

„In meinem Vaterlande (der Schweiz), jenseits der Grenzen des deutschen Reichs, sprechen selbst die Gelehrtesten in einer sehr unreinen Mundart: wir haben auch in unsern symbolischen Büchern und in den Staatsschriften andere Deklinationen, andere Wortfügungen. Diese Unarten mußte ich nach und nach ablegen, und da meine anderweitigen Arbeiten mir nicht zuließen, meine Stunden auf die Muttersprache zu wenden, so blieb mir allemal eine gewisse Armuth im Ausdruck, die ich schon damals am besten fühlte, wenn ich mich gegen die Leichtigkeit Günthers verglich. Manchen Gedanken lähmte mir der Zwang der Sprache, manchen anderen

drückte ich mit einem unvermeidlichen Verluste an der Reinigkeit und an dem leichten Schwunge des Verses aus."

Es ist schon erklärt worden, daß auch Schiller und Goethe durch mundartliche Einflüsse zu Wortverbindungen kamen, die man im Hochdeutschen nicht als Reime auffassen kann. Und selbst Platen, der für den Gleichklang ein so feines Ohr hatte und ihm alle mögliche Aufmerksamkeit zuwandte, konnte seine süddeutsche Herkunft nicht ganz verleugnen. „An, von, hin" sprach er gedehnt und reimte es in Folge dessen auf „Bahn, Sohn, schien", — Gleichklänge die für uns nicht als rein gelten. Wohl liegt die Zeit hinter uns, wo auch die „Gelehrtesten" so tief im Dialekt stecken, daß der gewissenhafte Dichter Mühe hat, reine hochdeutsche Formen zu finden, aber noch ist die Sprache bei uns nicht so ausgebildet, daß durchaus begrenzte Sprachregeln für den Reim festgesetzt werden können, wie in Frankreich. Unseren Dichtern muß es daher selbst überlassen bleiben, wie in den Werken, so auch im Reim zu zeigen, daß sie nicht Münchener oder Berliner sind, sondern Deutsche.

Da diese Aufgabe nun so schwer ist, wird man dem Dichter auch immer noch mäßige Freiheiten gestatten müssen. Zu den Versen aus Linggs „Spartakus"

Und auf zum rauchenden Vesuv
Erklang der wilde Freiheitsruf:
„Von nun an Männer, nicht mehr Sklaven
Erheben wir das Schwert und strafen
Der Unterdrücker Uebermuth."

bemerkt Gottschall, daß sie „nicht ganz reine Reime“ enthalten, die indeß „für das Ohr erträglich sind und mehr das Auge beleidigen.“ Daß eine Beleidigung des Auges nicht maßgebend sein kann, ist oben schon auseinandergesetzt worden. Mit Bezug auf den Klang, der ins Ohr fällt und der allein in Betracht zu ziehen ist, kann der zweite Reim „Sklaven = strafen“ wohl als unecht gerügt werden, wenn man nämlich das v in „Sklaven“ (als einem aus fremder Sprache hergeleiteten Worte) wie w spricht. Die vorerwähnte Meinungsverschiedenheit zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt über die Klangübereinstimmung der Reime „Sklave = Schlafe“, „Nerve = überwerfe“ scheint auf der Verschiedenartigkeit ihrer Aussprache zu beruhen. Während hier ein Zweifel möglich ist, muß der erste Reim in dem Gedicht von Lingg: „Vesuv = Ruf“ unbedingt als tadellos gelten, und hier geht die Peinlichkeit Gottschalls zu weit. Der Deutsche spricht das w-klingende v am Ende des Wortes nicht anders als f, wie denn auch b und d am Schluß sich zu p und t verhärten, und in manchen Fällen das g zu k. Wir anerkennen die feinen Unterschiede nicht, welche die Engländer und Franzosen in solchen Fällen merken lassen, deshalb sollte man unserer Reimkunst nicht einen unnöthigen Zwang auferlegen, ihr nicht zumuthen, daß sie sich feinfühliger, als die deutsche Zunge zeige. Platen scheint allerdings diese strenge Meinung Gottschalls getheilt zu haben, denn außer den Reimen „Tod = bot“ (Heimkehr), „Pferd = Schwert“ (Todtenhand), „gesagt = Magd“ (Dänische Ballade) findet man bei ihm (die Gelegenheitsgedichte abgerechnet) keine Verbindung von

Reimen mit d — t, b — p oder g — k am Schlusse. Das „Haupt" schreibt er mit b, „da es in der alten Sprache Haubet heißt," und reimt es deshalb auf „raubt", „belaubt" u. s. w. Welches deutsche Ohr kann beim Sprechen den Unterschied von bt von pt heraushören?

Wichtig ist es, hierüber die Ansicht von Daniel Sanders zu vernehmen. In seinem „Abriß der deutschen Silbenmessung und Verskunst" schreibt er unter anderm:

„— — — er fällt (von fällen) schwebt zwischen ein- und zweisilbiger Aussprache; er fällt (von fallen) ist entschieden einsilbig und unterscheidet sich in der Aussprache nicht von dem einsilbigen Substantiv (das) Feld, da zwischen dem e und ä der Schärfung und dem d und t im Auslaut kein Unterschied in der Aussprache gilt." Und weiter heißt es: „Im Silbenauslaut, allein, oder nach und vor andern Konsonanten bezeichnet er (der Buchstabe b) denselben Laut wie p." Als Beispiele führt Daniel Sanders den echten Reim „ab — schlapp" von Goethe an, und ferner „zirpst — stirbst", „bleibst — kneipst".

Jene Wissenschaft, welche sich ausschließlich mit der Aussprache beschäftigt, die Phonetik bestätigt diese Erörterungen von Daniel Sanders. Auf Grund eingehender physiologischer Untersuchungen ist, nach den Ausführungen des Phonetikers Hugo Hoffmann-Ratibor, der eine sehr lehrreiche „Einführung in die Phonetik und Orthoepie der deutschen Sprache" verfaßt hat, die Aussprache des b oder d im Auslaut von p oder t nicht zu unterscheiden. Wenn die betheiligten Sprechwerkzeuge ihre Bewegungen naturgemäß ausführen, könne der Deutsche nicht anders als Lop, giep, Leit sprechen, und nur eine nachlässige Sprechweise

lasse bei Lob, gieb, Leid einen gezwungen weichen Endlaut hören. Auch g nach n im Auslaut werde als k vernommen, und das Wort lang müsse, phonetisch genau, wie lank tönen, also im Klange mit Bank genau übereinstimmen.

Kein Laut erfährt wohl in der Sprechweise des deutschen Volkes soviel Wandlungen, als das g, und wer seinem Ohr die Aufgabe ertheilen will, das Gesetz der Aussprache dieses Lautes aus den verschiedenen Abtönungen herauszuschälen, der wird in dem Gewirr von k, j, g und ch sich bald gar nicht mehr zurecht finden. Daniel Sanders bemerkt über das g am Silbenschluß:

„Im Auslaute spricht man das g in manchen Gegenden (z. B. in Schlesien) fast wie k und stützt sich dabei auf das für die Weichlaute b und d geltende Gesetz, deren Aussprache im Auslaut überall in den entsprechenden und im Mittelhochdeutschen dafür auch in der Schrift eintretenden Hartlaut übergeht. Aber trotzdem wird heute in der dialektfreien Aussprache des Deutschen, wie sie z. B. auf guten Bühnen herrscht, das g mit einem weichern Laute, als das k gesprochen, wobei man freilich andererseits ebenso die namentlich in Niederdeutschland übliche Verwechslung mit dem Hauchlaut ch zu vermeiden hat, nach welcher z. B. lag einen Reim zu Schmach bildet."

Bei der hohen Bedeutung richtigen Sprechens für den Reim wird es nicht überflüssig sein, von der Phonetik Raths zu holen, wie sich die Aussprache des g nach den Ergebnissen dieser Wissenschaft regelt. Wir erfahren da, daß die aus historischen Forschungen gewonnene Ansicht von Daniel Sanders nicht übereinstimmt mit dem Gesetz,

das die physiologischen Untersuchungen über die Thätigkeit unserer Sprechwerkzeuge bei der Aussprache des g festgestellt haben. Nach den Angaben des Phonetikers Hoffmann-Ratibor wären hier folgende Regeln zu beachten:

Als Anlaut und als Inlaut vor betontem Mundöffner (d. h. vor einem Selbstlauter oder h), tönt g wie der eigentliche weiche Gaumenlaut. (Diese erste Regel kommt für die Reimtechnik nicht in Betracht und ist hier nur der Vollständigkeit halber angeführt.) Als Inlaut erfährt das g verschiedene Wandlungen, je nach der Nachbarschaft. Nach langem ä, e, i, ö, ü, eu, ei und vor einem Mundschließer (Mitlauter außer h) tönt g wie ch. Die Worte „trägt, — liegt, — säugt" gäben also reine Reime auf „sprächt, — riecht, — feucht." — Nach denselben Lauten mit folgendem kurzem e tönt g wie j: schweije, neije, wonach also „Säge = fäh'ge" rein zusammenklängen. — Nach langem a, o, u, au soll g wie ein sehr weiches (mit Stimme gesprochenes ch tönen, so daß z. B. T a g e eher an S p r a c h e als an b l a k e anklänge. — Nach stimmhaften Mundschließern (w, s, l, r, b, d, g, m, n, ng) tönt g meist wie j, also: Berje, Folje, nach stimmlosen Mundschließern (f, s, sch, ch, p, t, k) meist wie ch, also würde (bei ausgestoßenem i) „begüt'gen = Hütchen" einen echten Reimgleichklang bilden. — Bei g als Auslaut gelten die gleichen Gesetze, wie bei dem Inlaut g. Es würden sich demnach „schräg = bräch'", „Zweig = Streich", ferner „lag = nach", „Fug — Fluch" und auch „Sarg — Monarch", „Balg — Schwalch" zu genauer Klangübereinstimmung verbinden lassen, dagegen Wortpaarungen, wie: „schräg = Pinakothek", „Zweig = Scheik", „lag — erschrak",

„Fug — Spuk", „Sarg — stark", „Balg — Schalk" im Klange auseinander fallen.

Daniel Sanders bezeichnet also geradezu eine Reimpaarung („lag — Schmach") als falsch, welche die Phonetik ihren Sprachgesetzen gemäß als allein richtig hinstellt. Es fragt sich, ob der Dichter sich nach den noch wenig verbreiteten Ergebnissen der wissenschaftlichen Forschung oder nach dem allgemein üblichen Brauch, auf den sich Sanders stützt, richten soll. Darf sich ein Poet verleiten lassen, der allenthalben eingeführten Sitte zu folgen und selbst durch altes Herkommen geheiligte Fehler festzuhalten, oder soll er sich der Gefahr aussetzen, von der großen Mehrheit der ihm lauschenden Menge nicht verstanden zu werden? Das ist eine Frage, die jeder Dichter nach der Ausdehnung seines Wirkungskreises, nach dem Bewußtsein seiner Fähigkeiten beantworten muß.

Nach dem Stande der heute in Deutschland üblichen Aussprache wird man weder dem einen Poeten, der „Fug-Fluch" paart, noch dem andern, der „Fug-Spuk" zusammenfügt, vorwerfen können, daß sie nachlässig gereimt haben, sofern dieser wirklich zu Sanders Meinung sich bekennt, also das g in Fug wie ein weiches k spricht und es auch nie mit Worten, die auf ch enden, verbindet, und sofern jener den Geboten der Phonetik folgend Fuch spricht und es nie mit einem Wort, das auf k ausgeht, zu einem Reimpaar vereinigt. Erst die Unbeständigkeit eines Dichters, bald „Fug-Fluch" und bald „Fug-Spuk" als Reim hinstellen zu wollen, wird zu einem gerechten Tadel Anlaß geben, da bei solcher Schwankung der Vortragende in Verwirrung geräth

und nicht weiß, ob er diesem oder jenem Sprachgebrauch folgen oder dem Klange zu liebe die Logik opfern solle. —

Bei einem andern Laut gewährt die Phonetik wieder größere Freiheiten, als sie unsere Dichter sich zu gestatten pflegen, nämlich bei den inlautenden h, das zwischen zwei Mundöffnern (a, u, o, e, i, ö, ü) nicht **hörbar** ausgesprochen wird. Man sagt also „na=en, — se=en, — flie=en," und könnte es auf „Naaen, — Ideeen, — Melodieen" reimen. Wie schon gesagt, wird man derartige Klangverbindungen, die das h außer acht lassen, nicht häufig antreffen. Bei Platen finden sich im Ganzen nur drei Beispiele (seine Gelegenheitsgedichte ausgenommen), in denen er den Hauchlaut unberücksichtigt läßt. In einem Lied aus dem Jahre 1818 lesen wir die Verbindung: „flohen=Heroen", in einem andern von 1820 die Paarung: „thue=Ruhe", und in dem Gedicht „Die neuen Propheten" den Reim: „Ruhe=Kotzebue." Dieses h zwischen den Selbstlauten war vor Luther auch gar nicht in der Schriftsprache vorhanden und ist von diesem erst in die entsprechenden Wörter als Dehnungszeichen aufgenommen worden. Auch hier muß wieder daran erinnert werden, daß der Reim nur für das Ohr, nicht aber für das Auge bestimmt ist, daß wir uns also nicht danach zu richten haben, ob das Klangecho auf „sehen" in sichtbaren Lettern den Hauchlaut erkennen läßt, wie etwa das Wort „gehen", sondern ob es all' die Laute vernehmbar wiedergiebt, die wir aus dem Weckruf hören. Wenn nach phonetischem Gesetz der Weckruf „se=en" lautet, so muß „Idee=en" als ein zweifellos richtiges Klangecho gelten.

Es giebt auch Lautunterschiede, die ein empfindsames

Ohr wohl herausfinden wird, wo weniger fein organisirte Gehörsorgane sie gar nicht ahnen. Solche haarscharfe Abtönungen stets zu beobachten und streng auseinander zu halten, wäre für den reimenden Dichter ein allzu lästiger Zwang. Es soll daher in der Ausübung der Reimkunst keine besondere Nutzanwendung gemacht werden von der feinfühligen Darlegung Sanders', daß die zwischen ein- und zweisilbiger Aussprache schwebenden Worte mit den einfach einsilbigen zusammen keinen echten Reim geben können. So wäre z. B. „sei's = Eis" nicht korrekt zu verbinden. Bei Worten mit dem ausfallenden e merkt man allerdings einen durch das Zeitmaß hervorgerufenen Unterschied von denen, die ursprünglich einsilbig sind, wenigstens in solchen Fällen, wo wir für das fehlende e ein Apostroph setzen. Da aber, wo die Ausscheidung des e keine — begründete oder unbegründete — Willkür des Einzelnen, sondern zu einem in ganz Deutschland üblichen Brauch geworden ist, muß man wohl auch das Zeitmaß als auf eine Silbe verkürzt ansehen. Daniel Sanders will das nun freilich nicht gelten lassen und meint, daß z. B. das Wort „naht" genau zwischen ein- und zweisilbiger Aussprache schwebt und sich daher nicht genau mit „Soldat" als Gleichklang deckt. Er fügt hinzu: „bei sorgfältiger Aussprache" und hätte eher sagen sollen: „bei peinlich abgewogener Aussprache," denn nur dann würde es ein Sprachkünstler vermögen „naht" von „Soldat" zu unterscheiden.

So lange Platens Prophezeiung noch nicht eingetroffen ist, daß es „kein wirklicher Dichter mehr wagen wird, die verschiedensten Töne, ä auf ö, i auf ü und

dergl. zu reimen" so lange diese „Barbarei", wie er sie nennt, noch immer geübt wird und sich vielumworbene Dichter von heut nicht scheuen, Verse wie:

Langsam will der Tag verscheiden,
Ferne Abendglocken läuten

als gereimt vorzusetzen, so lange ist es noch nicht an der Zeit, in haarscharfer Abtönung der einzelnen Laute und mit strengster Abwägung des Zeitmaßes die allergenaueste Klangübereinstimmung den reimenden Dichtern als Ziel zu setzen. Hier ist der Ausspruch Platens am Platze, womit er seinen Aufsatz „Reim" beginnt:

„Alle gebildeten Sprachen, vorzüglich die griechische und italiänische, haben den Dichtern von jeher, zum Behufe des Metrums oder des Reims, gewisse Freiheiten erlaubt, vermöge deren sie eine oder die andere Schreib- oder Sprachform zu ihrem jedesmaligen Zweck wählen konnten."

Wenn es schon erlaubt ist, gebräuchliche Formen durch minder häufig angewandte, ja selbst schon veraltete Formen zu ersetzen, je nachdem es der augenblickliche Zweck erfordert, so wird es auch ohne Schaden gestattet sein, zum Reime solche Lautverbindungen zu wählen, die vielleicht sprachphysiologisch als nicht übereinstimmend angefochten werden können, die aber sonst selbst der tadellos artikulirende Redner nicht zu unterscheiden pflegt. Es wird auf die Feinfühligkeit des Dichters ankommen, hier selbst die Grenze zu bestimmen, der Kritiker aber wird hier nur seine Milde walten lassen und dem Poeten einen nicht zu engen Spielraum zugestehen. Ihm gelten Platens Worte:

„Man wird dem Dichter eine Freiheit, die er mäßig gebraucht, um so mehr gestatten, wenn er in seinen Werken immer die strengste Reinheit des Reims beobachtet."

Eins aber wird immer dabei betont werden müssen, daß solch' eine Freiheit nur eine Ausnahme und nur ein Fehler — wenn auch ein leichter — ist. Dergleichen gar als eine Schönheit oder als etwas besonders Reizvolles hinzustellen, wäre Platen und den vielen Aesthetikern, die seine Ansichten theilen, niemals eingefallen. Und doch ist man darauf gekommen, ungenaue Reime sogar als eine künstlerisch wirkungsvolle Klangart zu preisen. Daniel Sanders führt aus den „Monatsblättern zur Ergänzung der Allgemeinen Zeitung, 1845" folgende Stelle an, die von den Reimfreiheiten Mörickes handelt:

„Möricke will — allerdings für den ersten Anschein parador — in einem freien Gebrauch dieser Form, worin nämlich Reime wie Stille und Fülle, Breite und heute sparsam eingemischt werden, vorzüglich beim Sonett und der achtzeiligen Stanze alles Ernstes eine Schönheit finden, indem dergleichen Lautmodificationen, weit entfernt ein gebildetes, aber unbefangenes Ohr zu verletzen, vielmehr einigen Reiz auf dasselbe ausüben, der auf vermehrter Mannigfaltigkeit beruhe. Die gelinde Abbeugung von dem, was regelmäßig zu erwarten war, sei dem Gehör als graciös willkommen. Hierin aber liege bereits die Forderung einer sehr mäßigen Anwendung oder vielmehr Zulassung dieser Würze, die freilich ungesucht sich nur zu oft aufdrängen will. — Mit der ganzen Bemerkung wird keineswegs bloß aus der Noth eine Tugend gemacht, sie fließt aus einer musikalischen Erfahrung und verdient

9*

alle Aufmerksamkeit. Wer fühlt nicht ihre Wahrheit z. B. in folgender Strophe aus Goethes Epilog zu Schillers Glocke:

Nun glühte seine Wange roth und röther
Von jener Jugend, die uns nie entfliegt,
Von jenem Muth, der früher oder später
Den Widerstand der stumpfen Welt besiegt,
Von jenem Glauben, der sich stets erhöhter u. s. w.

Ein möglicher Mißbrauch durch Consequenzen, deren Unstatthaftigkeit freilich nicht immer demonstrirbar wäre, kommt hier nicht in Betracht; ein feiner Sinn wird das rechte Maß treffen."

Fühlt man wirklich die Wahrheit dieser Ausführungen beim Lesen der Goetheschen Reime? Der ungenaue Gleichklang kommt in den dreizehn Strophen des Epilogs sechsmal vor, — wird dadurch eine „vermehrte Mannigfaltigkeit erzeugt" oder ist ein halbes Dutzend unechter Reime schon ein „Mißbrauch?" Der Reiz, an Stelle des Erwarteten, etwas Ungeahntes, Ueberraschendes zu finden, wird in einer anderen Dichtungsart auf sehr schöne Weise hervorgerufen: im Ghasel. Hier reimt der erste Vers auf den zweiten, — der dritte folgt, der erwartete Gleichklang aber bleibt aus, der Reim kommt erst mit dem vierten Verse wieder, um dann wieder zu verschwinden und später wieder hervorzutreten. Man betrachte das folgende Gedicht:

Schwarzes Auge! böser, falscher Dieb,
Sprich, o sprich, wo meine Seele blieb?

Bald vergleich' ich solch' ein Aug' der Nacht,
Bald der Sonne, die die Nacht vertrieb.
Krause Locke, ringle Gold in Gold,
Denn du mahnst an junger Reben Trieb! u. s. w.
(Platen, Ghaselen.)

Hier ist die Absicht unzweideutig, daß die dritte und fünfte Zeile überraschen soll, indem sie den erwarteten Klang nicht mitbringt, — hier also haben wir eine Abwechslung, die reizvoll wirkt, aber ohne die Gefahr des Zweifels, ob der Dichter bewußt eine Schönheit oder gezwungen einen Fehler bietet. Diese Ungewißheit ist es, welche die „Lautmodifikation" Mörickes als unbrauchbar und nicht nachahmenswerth erscheinen läßt. Die achtzeilige Stanze oder das Sonett sollen eine ganz andere Art der Abwechslung bringen, als die durch den falschen Reim, und zwar eine durch die Verschiedenheit der Vokale, durch welche sich die einzelnen Reimgruppen von einander abheben. Es ist schon bei Gelegenheit der französischen Reimweise gezeigt worden, wie mannigfaltig die deutschen Selbstlauter sind, ihre Zahl genügt zur Vermeidung irgend welcher Klangeintönigkeit.

Ein „gebildetes, aber unbefangenes Ohr" wird entweder die Lautverschiedenheit des unechten Reimes nicht heraushören, und dann geht der von Mörike beabsichtigte Reiz gänzlich verloren, oder es wird darin zunächst eine Störung finden. Auf die Musik oder auch auf die anderen freien Künste ist hier nicht hinzuweisen, denn die Formen der Dichtkunst stehen in einem ganz anderen Verhältniß zur Idee, als dies bei der Musik, bei der

Malerei oder Bildnerkunst der Fall ist. Der Gedanke tritt bei der Poesie so scharf in den Vordergrund, daß jede Ablenkung von ihm durch die Form verpönt ist. Der Reim soll wie der Rhythmus den Inhalt stützen, das thut er aber nicht mehr, wenn er durch sich selbst einen unerwarteten Reiz ausübt, wenn er da unecht ist, wo man ihn reintönend zu hören hofft. Die „gelinde Abbeugung von dem, was regelmäßig zu erwarten war, soll graciös erscheinen.“ Wenn das Gehör bei Unregelmäßigkeiten erst abwägen soll, was daran anmuthig sei, wie soll es da Zeit haben, sich mit dem viel wichtigeren Gedanken, den der Reim nur schmückt, zu befassen? Es ist sicher, daß der unechte Reim, wenn man ihm die Wirkung, welche Möricke ihm beizulegen sucht, zugesteht, genau so störend für den Inhalt sein muß, als der grelle, gesuchte Reim, — beide sind aufdringlich und feinsinnigem Geschmacke lästig.

Wilhelm Grimm sucht bei seinem Angriff auf den echten Reim sich durch Goethe zu decken. Am Schlusse seiner Abhandlung „Zur Geschichte des Reims“ sagt er: „Nach meiner Meinung ist es, zumal im mehrsilbigen Reim, unbedenklich, verwandte, in der Aussprache wenig verschiedene Vokale zuzulassen. Goethe hätte solche Fesseln niemals geduldet.“ Und doch äußert sich Goethe grade mit Bezug auf die Kunstform in seinem bekannten Sonett:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Noch deutlicher drückt er sich in den „Noten und Abhandlungen zum west-östlichen Divan“ aus: „Dem Poeten,

welchem Takt, Parallel-Stellung, Silbenfall, Reim die größten Hindernisse in den Weg zu legen scheinen, gereicht alles zum entschiedensten Vortheil, wenn er die Räthselknoten glücklich löst, die ihm aufgegeben sind, oder die er sich selbst aufgiebt; die kühnste Metapher verzeihen wir wegen eines unerwarteten Reims und freuen uns der Besonnenheit des Dichters, die er in einer so nothgedrungenen Stellung behauptet."

Vielleicht in scheinbarem Widerspruch dazu steht Goethes „zahme Xenie":

Ein reiner Reim wird wohl begehrt,
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die herrlichste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime werth.

Beide Urtheile widersprechen sich nur scheinbar, denn der Meister sagt in dem Epigramm nur, daß die Reinheit des Gedankens der des Reimes voranzustellen ist, aber das schließt doch nicht aus, daß man auch die Reinheit des Reimes von dem Dichter fordern kann. Seine Kunst soll eben technisch auf einer Höhe stehen, die ihm die Möglichkeit giebt, bei aller Durchgeistigung des Inhalts auch die Form zu wahren. Gereichen ihm doch, wie Goethe sagt, grade die Schwierigkeiten zum Vortheil, sobald er sie bemeistert.

Wenn nun unsere großen Dichter diese Hindernisse nicht überwnnden haben, so ist damit immer noch nicht bewiesen, daß die Anstrebung der Kunstform des echten Reims als zwecklose Spielerei gelten müsse. Heine

betitelt ein Gedicht „Unvollkommenheit“ und bezeichnet als solche:

> Im süßen Lied ist oft ein saurer Reim,
> Wie Bienenstachel steckt im Honigseim.

Eine scharfe Erklärung giebt Schiller über diese Frage in seiner Besprechung von Bürgers Gedichten. In diesen stört ihm „ein unechter Reim oder harter Vers die harmonische Wirkung des Ganzen“, und Bürgers Gedicht „Blümchen Wunderhold“ veranlaßt Schiller zu der Bemerkung:

„Der ungeschickte Ausdruck: Die Nase schnaubt nach Aether, und ein unechter Reim: blähn und schön, verunstalten den leichten und schönen Gang des Liedes.“

Kann man eine schärfere Verurtheilung des ungenauen Reimes finden? Und wie er sind alle Poeten, die unsere klassische Periode gezeitigt, der Bedeutung des reinen Reims sich bewußt. Sie alle würden den Ausspruch Gottschalls unterschreiben:

„Der Reim als ein sinnlicher Vollklang ist nur dann schön, wenn dieser Klang mit voller Harmonie ausgeprägt ist; daher ist die Reinheit des Reimes eines der wesentlichsten Erfordernisse gereimter Dichtungen.“

Selbst jener Dichter, dem man die Verbreitung der regellosen Reimfreiheit zuschreibt, Martin Opitz von Boberfeld, zeigt in seinem Buche „über die Poeterey“, daß er die Reimreinheit für ein wichtiges Erforderniß hält:

„Erstlich, weil offte ein Buchstabe eines doppelten lautes ist, soll man sehen, das er in schliessung der

reimen nicht vermenget werde. Zum exempel: das e in dem Worte ehren wird wie ein griechisches ε, in dem Worte nehren wie ein η außgesprochen: kan ich also mit diesen zweyen keinen reim schliessen. — — So schicken sich auch nicht zusammen entgegen und pflegen. — — So kan ich auch ist und bist wegen des vngleichen lautes gegen einander nicht stellen."

Witkowski bemerkt zu dieser Stelle in seiner Ausgabe von Opitzens Aristarchus und Buch von der deutschen Poeterey: „Mit welcher Feinheit und Gewissenhaftigkeit Opitz hier zu Werke ging, lehrt gleich der erste Abschnitt (des 7. Kapitels), welcher das e im Reime behandelt. Er unterscheidet scharf zwischen mittelhochdeutsch offnem und geschlossnem e (ersteres ist durch η, letzteres durch ε bezeichnet,) und duldet nicht daß sie im Reime zusammentreffen, ebenso verbietet er ö und e zu reimen." Die eigenthümliche Bezeichnung des e bald durch ε, bald durch η glaubt Witkowski durch die Annahme begründen zu können, daß Opitz die Mittel fehlten, in klarerer Weise den phonetischen Unterschied zwischen beiden e-Lauten anschaulich zu machen. Für die sonderbare Klangunterscheidung zwischen ist und bist bleibt Witkowski eine Erklärung schuldig. Doch erfahren wir ferner noch, daß Heilbronn in einer Abhandlung über „die E-Reime bei Opitz" nachweist, wie Opitz einerseits mittelhochdeutsch ê und ôe, anderseits ę, ë und æ unter sich reimt, aber nie diese beiden Gruppen miteinander. Ausnahme von dieser Regel bilden nur kehren, flehen und gegen.

Das ist in der That eine Feinfühligkeit des schlesischen Dichters, die unseren stolz auf ihn herabschauenden Poeten zu denken geben sollte.

Es ist keinesfalls mehr zu bestreiten: die Theorie wird allseitig anerkannt. Die Möglichkeit der Ausführung ist bewiesen, — wenn man die Minnesänger nicht gelten lassen will: durch Platens Dichtungen, deren Werth in unserer Literatur gefestigt ist und keinem Urtheils-Zweifel unterliegt. Wilhelm Grimm möchte Goethes „Freudvoll und leidvoll" in der deutschen Poesie nicht missen, und doch kann man bei aller Verehrung für den Meister und seine Schöpfungen zugeben, daß eine vollendete Klangform die Wirkung seiner erhabenen Poësie nur gehoben hätte. Warum soll die Technik in der Dichtkunst auf der zufälligen Entwicklungsstufe stehen bleiben, die sie zur Zeit der Klassiker einnahm? Sie haben den Reim in Bezug auf das Zusammentönen der Laute nicht weiter ausgebildet, da sie ganz andere wichtigere Aufgaben zu lösen hatten, die sie auch mit gigantischer Kraft bewältigten.

In Jacob Grimms berühmter Rede auf Schiller zu dessen hundertjähriger Geburtstagsfeier wird dieser Aufgabe der beiden größten deutschen Dichter Erwähnung gethan:

„— — eigentlich aber wurde die poesie beider dichter zusammen bald die wohlthätige einung aller enden des volks, ein wahrer schluszstein für die längst entschiedene, fortan unabänderliche herrschaft des hochdeutschen dialects. in hochdeutscher sprache geht gewissermaszen auf, was in den übrigen mundarten sich entgegentrat. —"

Den Poeten der Gegenwart und Zukunft bleibt es nun vorbehalten, die Herrschaft des hochdeutschen Dialekts auch durch die Einheitlichkeit der Aussprache zu festigen, und das kann ihnen am besten durch sorfältige Bewachung

ihrer Reime gelingen. Der reine Reim führt zur Läuterung der gesprochenen Rede.

Wie man in der vorklassischen Zeit sich noch die größte Unregelmäßigkeit in der Schreibweise der einzelnen Wörter zu Schulden kommen ließ, — ein Zustand, über den wir Zeitgenossen der ministerherrlichen Ortographie leider gar nicht spotten können, — so besteht gegenwärtig in der Aussprache unserer deutschen Muttersprache noch immer die heilloseste Verwirrung, was oben zur Genüge dargelegt worden ist. In dieser Wandel zu schaffen, hier schöpferisch einzugreifen, ist wahrlich ein herrliches Ziel, würdig eines großen, kraftbewährten Dichters.

Es ist an der Zeit, die Poesie auf jene Höhe der Technik zu bringen, durch welche sich längst die Schwesterkünste unserer Tage auszeichnen. Jeder Dichter von heut sollte dem Bekenntniß beipflichten, das Leuthold ablegt in seinem „Ghasel“:

Wenn Meister auch der Kunst zu sein,
vielleicht nicht meine Sendung ist,
Der Kunst, wo Maß ein jeder Ton
und Anmuth jede Wendung ist,
Wo wie ein Purpurmantel stets
sich eine stolze, edle Form
Um Hohes oder Schönes schmiegt
und Harmonie die Endung ist:
Doch lieb' ich sie. — O wüßten die,
die mich ob dieser Neigung oft
Getadelt, wie ihr Tadel falsch,
ihr Urtheil voll Verblendung ist!

O, wüßten sie, wie der Genuß,
der Seele Wohllaut hinzustreun,
Im Liede eine göttliche,
erhabene Verschwendung ist!
Doch weit ab liegt das Ziel des Ruhms:
— schon muß auf hoher Stufe stehn
Der Dichter, um erst einzusehn,
wie fern er der Vollendung ist.

Nachtrag. Zu dem Abschnitt „Reim und Rhythmus" (S. 104. 105) sei noch bemerkt, daß auch Schiller in dem Gedichte „Die Größe der Welt" den asklepiadeischen Vers mit dem Reim verbunden hat.

Druck von G. Zahn & H. Baendel, Kirchhain N.-L.

Urtheile über den Reim.

Reimarten.

Erwähnte Dichter.

Druck von G. Zahn & H. Baendel, Kirchhain N.-L.